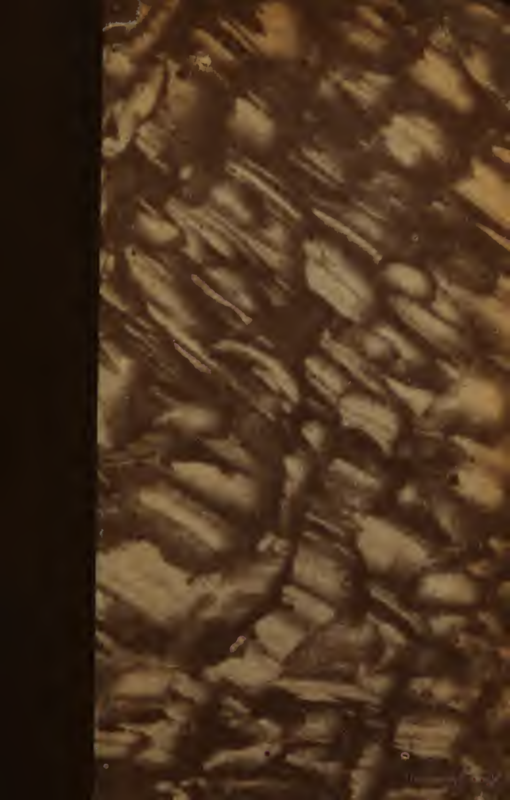


BIBLIOTHEQUE
D'HISTOIRE CONTEMPORAINE



LES

PAYS-BAS

IMPRESSIONS DE VOYAGE
ET D'ART

PAR

EMILE MONTÉGUT

PARIS

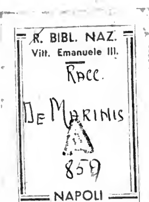
GERMER BAILLIERE, LIBRAIRE-ÉDITEUR
Rue de l'École-de-Médecine 17

Londres
Hipp. Baillière, 219, Regent street

New-York
Baillière brothers, 440, Broadway

[illegible] PLAZA [illegible] 16

1869


R. BIBL. NAZ.
Vitt. Emanuele III.
Racc.
De Marinis
859
NAPOLI

LES

PAYS-BAS

IMPRESSIONS DE VOYAGE ET D'ART

PARIS. — IMPRIMERIE DE E. MARTINET, RUE MIGNON, 2.

LES

PAYS-BAS

IMPRESSIONS DE VOYAGE

ET D'ART

PAR

EMILE MONTÉGUT

PARIS

GERMER BAILLIÈRE, LIBRAIRE-ÉDITEUR

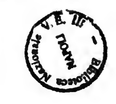
Rue de l'École-de-Médecine, 17.

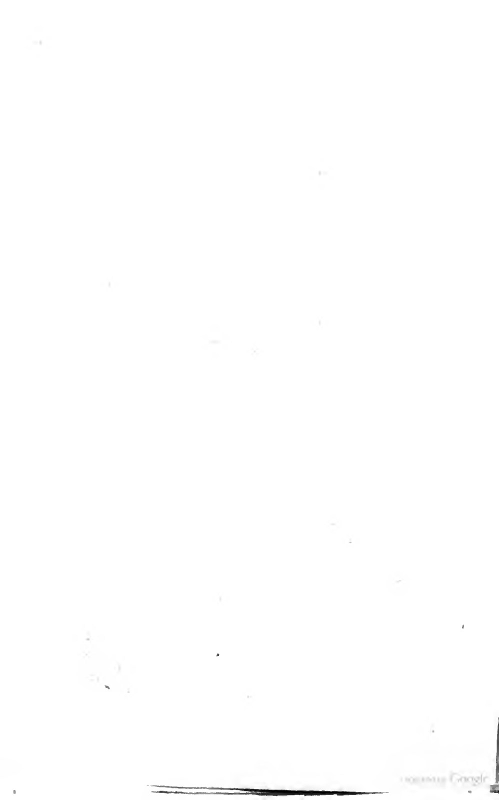
Londres | **New-York**

Hipp. Baillière, 219, Regent street. | Baillière brothers, 440, Broadway

MADRID, C. BAILLY-BAILLIÈRE, PLAZA DE TOPETE, 16.

1869





LES
PAYS-BAS

IMPRESSIONS DE VOYAGE ET D'ART

INTRODUCTION

Je rassemble ici quelques impressions et quelques souvenirs d'une excursion en Belgique et en Hollande. La littérature de voyage est une des modes de notre temps, et nous devons à cette mode quelques chefs-d'œuvre et nombre de récits agréables ; cependant il est un défaut que je voudrais rencontrer plus rarement dans les productions qu'elle enfante. Ce défaut, c'est le désir d'être trop complets, qui semble tourmenter outre mesure nos modernes voyageurs. Eh ! qu'importe qu'ils soient incomplets, pourvu que leurs observations portent la marque de leur propre personnalité ? A la vérité on peut bien, en quelques

semaines, voir par les yeux du corps et même de l'intelligence tous les trésors que contient un pays ; mais les sentir tous également bien est chose impossible. Les forces de l'esprit et celles du corps ne suffisent pas à une telle tâche, car la contemplation est de tous les plaisirs le plus difficile à prolonger et le plus épuisant. Il est possible à toutes les heures de la journée de se rendre compte du sujet, de la composition, des qualités techniques et de métier d'une œuvre d'art, de rassembler et de grouper les circonstances historiques qui ont présidé à sa formation, ou au milieu desquelles elle s'est produite ; mais plus rares sont les heureuses minutes où, sous l'influence de l'admiration et de la sympathie, nous découvrons qu'elle répond à quelque chose qui est en nous, où notre vie et la sienne s'associent, où en même temps que nous pénétrons dans ses profondeurs cachées, elle, de son côté, semble aussi pénétrer en nous et nous découvrir des sentiments que nous n'y soupçonnions pas. Voulez-vous savoir si vous avez vraiment compris une œuvre d'art, posez-vous toujours cette question : au moment où j'ai cru surprendre son secret, ai-je senti qu'elle m'arrachait quelqu'un des miens ? Si vous pouvez répondre oui, vous l'avez comprise ; si vous répondez non, son secret vous est resté fermé, ou bien elle correspond à quelque chose que la nature n'a pas mis en vous, ou que l'expérience ne vous a pas encore donné. Or je vous le demande, combien de ces heures bénies peut-on ren-

contrer dans un de nos rapides voyages modernes? Pour moi, j'avoue, sans faux respect humain, que ces heures sont toujours rares, et que je ne considère point comme conquises à mon intelligence toutes les choses sur lesquelles mes yeux se sont arrêtés. Combien j'envie le privilége de ceux qui n'ont pas à faire un aussi humiliant aveu, et qui peuvent oser dire : J'ai tout *vu*, et non pas tout *regardé!* Leur attention n'a donc jamais été lassée? Leurs yeux n'ont donc jamais été distraits? Le souvenir tout palpitant encore du chef-d'œuvre qu'ils venaient de quitter n'a donc jamais contrarié chez eux l'intelligence du nouveau chef-d'œuvre devant lequel ils venaient se placer? Il n'y a donc jamais eu en eux conflit de sentiments et d'admirations? Leur imagination est donc toujours prête, et lorsqu'ils l'ont appelée pour les aider dans quelque évocation morale ou quelque résurrection historique, ils ne l'ont donc jamais trouvée sortie? Voilà une imagination bien sédentaire et qui ne mérite guère son nom traditionnel de folle du logis. La mienne est plus rebelle, j'en conviens, ce qui est une bien grande ingratitude, car elle est de toutes nos conseillères intimes celle que j'aimerais le plus à consulter à toute heure, et dont j'aimerais le mieux écouter les leçons.

Cette courte préface a pour but de prévenir ceux de nos lecteurs qui arrêteront les yeux sur ces pages, qu'ils ne doivent y chercher que des impressions d'une nature purement personnelle. Tant pis si les

œuvres dont je les entretiendrai sont de caractère divers ou même si contraire qu'il serait impossible de les grouper systématiquement ensemble. J'ai toujours considéré que la première chose qu'un écrivain devait à son lecteur, c'était sa personnalité, et c'est pourquoi, me taisant sur les choses que j'ai vues seulement, je me bornerai à celles que j'ai senties plus ou moins vivement, et qui ont accru en moi à quelques rares minutes le plaisir d'exister.

BELGIQUE

I

GASPARD DE CRAYER

Le musée de Bruxelles est le premier que l'on visite quand on passe de France en Belgique, et cela est vraiment heureux pour lui, car il paraîtrait bien insignifiant et bien pâle, si on le visitait après le musée d'Anvers, l'église de Saint-Bavon de Gand et l'hôpital de Saint-Jean de Bruges. Cependant il mérite que le curieux lui consacre une longue journée de son temps, car c'est là qu'il fera pour la première fois connaissance intime avec un artiste dont nous ne possédons que de trop rares échantillons, et qui est pour nous singulièrement attachant et sympathique, l'intelligent, le chaste Gaspard de Crayer.

Bien qu'il ait été contemporain de Rubens et de Van Dyck, et que sa mort ait précédé d'une dizaine

d'années celle de Jordaens, on peut considérer Gaspard de Crayer comme le dernier représentant non-seulement de l'école d'Anvers, mais de la peinture flamande tout entière. Le sentiment pathétique qui avait soutenu toute la peinture des Flandres depuis son origine dit avec lui son dernier mot; avec lui, on touche à ces extrêmes frontières, après lesquelles l'inspiration change nécessairement de nature, comme le paysage change de physionomie lorsqu'on passe d'un pays dans un autre. La meilleure méthode pour dire ce qu'il fut, c'est de le mettre en contraste avec ces deux autres grands peintres issus de Rubens, qui furent ses émules et ses rivaux, et qui ont été plus heureux que lui devant la gloire et la postérité; et ici admirons combien universelle est l'inspiration du vrai génie, comment elle sait féconder les natures les plus diverses, les aptitudes les plus contraires, et, pour tout dire, les âmes les plus ennemies.

Van Dyck, Jordaens, Gaspard de Crayer, sont trois fleurs splendides écloses autour du trone de Rubens; toutes trois ont bu la même séve puissante, mais que leurs couleurs, leurs formes et leurs parfums diffèrent ! Quelle ressemblance y avait-il donc entre l'âme élégante de Van Dyck, l'âme robuste et vulgaire de Jordaens, l'âme laborieuse et chercheuse de Gaspard de Crayer, pour que la même inspiration pût donner l'essor à leurs talents ? C'est que les hommes de génie souverain comme Rubens ont en eux un si

riche mélange qu'ils sont semblables à la nature, qui, avec les mêmes éléments inégalement distribués, alimente la vie chez les organisations les plus opposées. Le charmant Van Dyck, d'une âme élégante comme son corps, absorba les éléments les plus nobles de Rubens, la magnificence et la puissance pathétique; mais comme cette âme avait, en vertu même de son essence, un besoin suprême d'élévation, comme elle était dominée avant tout par l'aspiration vers tout ce qui était haut, et trahissait ainsi une certaine faiblesse, — les hommes tout à fait supérieurs ne connaissent pas l'aspiration, car leur nature est en parfait équilibre, et ils ne peuvent monter plus haut qu'eux-mêmes, — il *féminisa*, pour ainsi dire, cette puissance pathétique par crainte d'être vulgaire, et, à force de vouloir ne lui rien faire exprimer qui ne fût conforme à la noblesse, il la dépouilla d'une partie de sa vigueur. Certes il est bien touchant ce *Stabat mater dolorosa* qu'il a chanté avec l'instrument du pinceau et la gamme des couleurs; cette élégie peinte qu'il a refaite toute sa vie sans se lasser, vous la rencontrerez partout sur votre route, à Malines, à Anvers, à Gand, toujours attendrissante, et vous laissant dans un trouble délicieux, composé d'angoisse pour la douleur qu'elle vous exprime, et d'allégresse pour le ravissement qu'inspire toujours un noble spectacle; mais que nous sommes loin de la puissance pathétique de Rubens! Ce ne sont pas de douces larmes que ce der-

nier appelle au bord de vos yeux, et ce n'est pas un trouble délicieux qu'il vous fait ressentir ; ce sont vos larmes les plus amères qu'il vous arrache, ce sont les puissances même de la vie qu'il révolte en vous. Votre nature fait explosion, les sanglots montent du fond de votre poitrine et vous étreignent la gorge ; vous faites effort pour ne pas éclater devant les inconnus qui sont à vos côtés et qui sont étrangers peut-être à de telles émotions, et vous détournez la tête, incapable de supporter le degré d'angoisse qu'inspirent des spectacles comme *la Descente de croix*, *le Christ entre les deux larrons* et ce terrible *Christ à la paille*, dernier mot de la peinture comme expression, car au delà commence le rôle de la parole et du drame.

C'est au spectacle inverse que Jordaens nous fait assister ; de même que Van Dyck n'a pu absorber que les atomes les plus nobles du riche mélange de Rubens, Jordaens n'a pu absorber que ses atomes les plus terrestres. Il lui a pris l'éclat, le mouvement, le sentiment populaire, la fougue physique, le sentiment de la réalité ; mais, comme sa nature n'est que force, elle a pour ainsi dire vulgarisé tous ses emprunts. La réalité de Rubens, en passant chez lui, est devenue trivialité, la fougue physique est devenue cynisme, le sentiment populaire est devenu populacier. Tous ces éléments robustes, qui chez Rubens engendraient la parfaite santé, maintenaient l'équilibre de la nature et empê-

chaient les qualités plus hautes de s'affadir en mignardises ou de s'évaporer en vaines aspirations, engendrent chez Jordaens une pléthore de vie qui est une véritable maladie, et qui étouffe sous son poids tout germe noble. Rubens vit de la réalité, Jordaens en crève.

Fort différent de ces deux hommes remarquables est le bon et sage Gaspard de Crayer. Il est certains tempéraments délicats et débiles qui ne peuvent absorber les éléments les plus salubres qu'à doses homœopathiques, que les calmants pris en quantité ordinaire affaiblissent, que les toniques pris en quantité modérée enivrent. Gaspard de Crayer était de ceux-là. Élevé à une autre école que celle de Rubens, il a ressenti sa forte influence, et il lui a cédé avec une docilité et en même temps une modération qui témoignent d'une singulière intelligence. Il a pris de Rubens ce qu'il en pouvait prendre, ni plus ni moins, sans que sa personnalité courût le risque de dévoyer ou d'être écrasée; éclectiquement, comme l'abeille compose son miel, il a extrait de toutes les qualités du maître la dose même qu'il en fallait pour servir de remède et de correctif à sa propre nature. C'est Rubens qui a réchauffé d'un feu doux ses conceptions, qui sans lui auraient été trop tièdes; c'est Rubens qui a donné du ton à ses pensées, qui dans leur délicatesse auraient paru souvent malingres; c'est Rubens, en un mot, si l'on peut s'exprimer ainsi, qui a stimulé son sang pur, mais sans viva-

cité, et fait monter le vermillon à ses joues trop pâles. C'était un génie un peu valétudinaire que Gaspard de Crayer, et il est permis de croire que sans l'influence de Rubens, réduit à ses propres ressources et à l'influence de son maître Van Coxcie, il eût souvent manqué des moyens de mettre en saillie ses qualités fines et rares ; mais jamais grand homme ne fut le médecin d'un plus intéressant malade.

Gaspard de Crayer se sépare de tous les autres peintres de l'école flamande de cette glorieuse période par le caractère propre de son inspiration. L'inspiration des peintres flamands de l'école d'Anvers est une inspiration toute de nature et de tempérament, que l'on pourrait appeler physique, si ce mot n'était pas une espèce de calomnie pour désigner une opération où l'être vivant de l'homme est tout entier engagé. Ils peignent de fougue, d'un jet spontané et libre, où les esprits de la chair ont autant de part que ceux de l'âme. Malgré sa constante élévation, Van Dyck lui-même ne constitue pas une exception à cet égard, et, s'il fait à beaucoup l'illusion de chercher plus particulièrement que ses maîtres ou ses rivaux ses inspirations ailleurs que dans le bouillonnement intérieur de la vie, c'est tout simplement qu'il traduit une nature composée d'éléments plus exclusivement fins et nobles. Au fond il peint avec sa chair tout autant qu'un Jordaens : seulement sa chair, fine et belle, animée d'émotions qui correspondent à ses qualités, est une manière d'âme, tan-

dis que la chair chez Jordaens, lourde et brutale, est une manière de robuste limon. Mais le bon Gaspard de Crayer n'avait pas cette force de nature, et sa seule inspiratrice était la faculté abstraite de l'intelligence, qui sera toujours dans les arts une muse secondaire. Tout ce qu'il a peint porte le cachet d'une méditation patiente, d'un labeur curieux et prolongé, d'un choix arrêté après de longs tâtonnements, d'un triage scrupuleux de pensées et de sentiments. Infinis sont les soins qu'il a pris pour varier les sujets traditionnels usés par tant de magnifiques peintures, pour en faire sortir des œuvres qui fussent bien réellement siennes, pour ne rappeler en rien ses rivaux et ses maîtres. A ces précautions et à ces soins, il a dépensé une intelligence tout à fait rare. Nul peintre n'a mis plus d'idées dans ses tableaux ; on peut dire qu'il y en a mis une par chaque coup de pinceau.



Il résulte de cette extrême abondance d'idées un défaut des plus marqués : ses tableaux manquent d'inspiration centrale et se composent d'épisodes. C'est que l'inspiration centrale n'existe que dans les œuvres qui sont nées d'un jet spontané, parce qu'alors la force de la nature entraîne dans un flot général les idées accessoires, et les fait toutes converger vers le sentiment principal dont elles dépendent ; mais, lorsque l'artiste a recours à la seule intelligence, faculté qui ne sait que diviser et dissoudre, chacune de ces idées accessoires prend une importance égoïste : la méditation ne peut s'en détacher

qu'après les avoir successivement exprimées dans leur intégrité; elle ne croit les avoir jamais exactement rendues, et au milieu de cet excès de scrupule l'artiste oublie son but principal, et l'unité de son œuvre est perdue.

Je veux prendre un exemple, un seul, pour montrer l'originalité propre à ce talent, et je choisirai pour cela un tableau qui n'est pas estimé parmi ses plus belles œuvres, mais qui, selon moi, a le mérite de découvrir plus clairement qu'aucun autre ses qualités et ses défauts. Parmi les treize toiles de Gaspard de Crayer que renferme le musée de Bruxelles, il en est une qui représente un martyre, celui de saint Blaise, je crois. Le simple bon sens indique que le personnage central du tableau doit être le martyr, et que c'est dans ce personnage qu'il faudra chercher l'unité de l'inspiration. Crayer y a incontestablement pensé, mais il s'est trouvé que par la faute de son intelligence curieuse et scrupuleuse il s'est arrêté trop longtemps à un de ses personnages secondaires, si bien que l'intérêt de son tableau a été déplacé, et doit être cherché non dans le saint, mais dans un de ses bourreaux. C'est une merveille d'intelligence que le personnage de ce bourreau; mais alors Gaspard de Crayer aurait dû débaptiser son tableau, et l'appeler non *le Martyre de saint Blaise*, mais *un Miracle de la grâce*, ou, pour prendre un titre plus purement philosophique, *le Triomphe de la nature*. Le saint est debout, attaché à une sorte de poteau,

les yeux levés au ciel avec une expression de religieuse ferveur. Un des bourreaux est à genoux à ses pieds, qu'il a liés et qu'il martyrise ; il fait son horrible besogne avec indifférence et impartialité, car, ne voyant pas le visage du saint, rien ne le trouble et ne l'émeut. Il n'en est pas ainsi du bourreau qui est en train d'écorcher le bras gauche du saint. C'est une figure de Flamand roux qui en temps ordinaire doit être fort bestiale, mais que la circonstance fait rayonner des meilleures émotions de l'humanité. Ses regards sont tournés vers le martyr, il voit sa douceur, sa résignation, sa piété, et son cœur s'émeut. La bonté se lève sur ce visage à l'état d'aube ; l'attendrissement n'a pas éclaté, il pointe seulement ; la sensibilité éveillée jette une faible lumière ; les yeux ne pleurent pas, mais ils se revêtent de ce brillant voile humide qui est l'indice physique des émotions contenues. La grâce opère visiblement, mais elle n'est qu'au début de son aurore, car cette transformation de la nature n'est pas encore assez avancée pour faire abandonner au tourmenteur son sinistre devoir. Il en résulte dans l'esprit du contemplateur une sorte de point d'interrogation qui crée l'émotion la plus irritante qu'on puisse ressentir. Ce personnage se convertira-t-il ? Devant tout autre tableau, on ne songerait pas à se poser une question aussi oiseuse ; mais comme, par suite du soin avec lequel Crayer l'a étudié, le bourreau est devenu, à l'insu du peintre, le personnage principal, et que c'est sur lui

que se porte notre sympathie, on se retire mécontent de l'émotion indéfinie, incomplète, qu'il fait éprouver. Tel est l'intérêt des toiles de Gaspard de Crayer, le peintre chez lequel on peut le mieux étudier peut-être le charme et la faiblesse des talents qui se composent d'intelligence.

Mais tous ceux qui ont une tendance au dilettantisme aiment Gaspard de Crayer malgré ses défauts et à cause même de ses défauts. Quand nous avons dépassé un certain degré de culture, ce qui nous charme dans les arts, ce sont moins les qualités saillantes et incontestables que les détails et les nuances, saisissables seulement pour ceux qui, dans les mystères de l'intelligence, se sont élevés au grade de rose croix. En poésie par exemple, nous tirons notre plaisir de la coupe d'un poëme plutôt que du sentiment qu'il exprime : en musique, nous faisons grâce à un morceau pour une demi-mesure qui s'y trouve enclavée, et que nous voudrions entendre répéter indéfiniment en dispensant le musicien de ce qui la précède et de ce qui la suit. Tel est le plaisir fin et rare que Gaspard de Crayer fait éprouver. Je ne puis lui trouver d'analogue dans le domaine des différents arts que le musicien Mendelssohn. Comme Mendelssohn, il demande son inspiration à l'intelligence; comme lui, il est tout en nuances, en intentions, en détails, en idées détachées ; comme lui, il est sage, fin, scrupuleux, et, pour que la ressemblance soit plus étroite encore, leur situation d'artiste a été la

même. Tous deux sont venus à la fin d'une grande période d'art, tous deux ont ressenti les mêmes difficultés et ont eu besoin des mêmes efforts.

Lorsque dans le cours d'un grand mouvement d'art on voit apparaître des hommes comme Gaspard de Crayer et Mendelssohn, on peut se tenir pour sûr que ce mouvement est achevé. Grands artistes venus quelques instants trop tard, leur rôle est celui de glaneurs sur un champ complétement moissonné. Studieusement ils ramassent les épis tombés inaperçus des moissonneurs qui ont précédé, ou dédaignés par eux dans la fougue de leur travail. Cependant ces épis appartenaient à la riche moisson qui a été récoltée ; c'est la même paille, le même grain. Aussi celui qui contemple leur gerbe à distance peut-il aisément les confondre avec leurs prédécesseurs ; mais ce n'est là qu'une illusion. Ce sont des puissances et des facultés autrement hautes que l'intelligence, qui donnent naissance aux grandes époques d'art ; c'est le travail des siècles arrivé à maturité, c'est l'esprit universel qui, trop longtemps errant et muet, demande à se fixer et à parler, et qui s'abat sur d'innocents interprètes, heureuses victimes passives qui expriment des pensées plus grandes qu'elles-mêmes; c'est la vie générale contenue dans de nobles individualités qui arrive à faire explosion. Ame universelle des choses, souffle errant dans l'infini, instinct obscur et à l'insaisissable labeur, voilà les véritables promoteurs des grands mouvements d'art, et non la chétive

intelligence aux combinaisons lentes et peu sûres. Cependant des hommes comme un Gaspard de Crayer ou un Mendelssohn sont encore de très-grands artistes, parce que leur intelligence ne cherche pas ses ressources en elle seule, et qu'elle s'applique surtout à découvrir et à utiliser les miettes dédaignées du riche banquet dont ils voient la fin ; mais quand enfin ces miettes ont disparu, quand l'intelligence est réduite à ses propres ressources, quand l'artiste se trouve en face de sa propre individualité, ah ! quel isolement, quelle indigence, quels efforts ! Alors commence le régime des académies, des écoles, des systèmes; beaucoup de nobles personnalités apparaissent encore, mais elles n'ont plus d'autre loi qu'elles-mêmes et ne répondent qu'à elles-mêmes. L'âme universelle a trouvé satisfaction, et, passant d'un pays à un autre, elle laisse à l'état de nains le pauvre groupe d'hommes que par ses dons acceptés avec inconscience elle avait un moment remplis d'orgueil et exaltés jusqu'à se croire un peuple de géants. *Allah !* Dieu seul est grand !

Des artistes comme Gaspard de Crayer marquent une transition en même temps qu'ils marquent un achèvement. Je disais en commençant qu'ils indiquent que l'inspiration change de nature, comme en voyage on est averti qu'on change de pays par la différence de plus en plus tranchée de la physionomie du paysage. Quand on regarde Crayer, quoiqu'on se sente bien en Flandre, il semble cependant que l'on ap-

proche de la France, et en effet savez-vous qui l'on trouve en Gaspard de Crayer, quand, le dépouillant de la riche influence de Rubens, de sa douce couleur, des trouvailles pittoresques qu'il doit à l'émulation ou à l'imitation ingénieuse, de cet appétit plus ou moins vif de beauté que ne peut manquer de ressentir un artiste qui a vécu dans un tel milieu, on le réduit à sa propre individualité? Eh bien, on trouve un frère de Philippe de Champaigne, Flamand comme lui, mais nôtre par le génie. Par sa sagesse, son bon sens, son intelligence, son art de composition, son austérité, Gaspard de Crayer marque la transition de la Flandre à la France, à laquelle passe alors pour un temps trop court le sceptre du grand art.

Maintenant, si vous voulez vous dispenser d'étudier Gaspard de Crayer, si vous voulez l'admirer d'emblée dans toute sa perfection, allez à Gand dans l'église de Saint-Michel, asseyez-vous dans la chapelle de Sainte-Catherine, qui se trouve juste en face de la chapelle où, de l'autre côté de la nef, est suspendu l'admirable *Christ mourant* de Van Dyck, et contemplez-y pendant une heure la charmante *Assomption* de cet intéressant artiste.

II

JEAN STEEN

Il y a dans notre nature plus de contrastes encore que Shakspeare lui-même n'en a noté. Vous est-il jamais arrivé, par exemple, de n'être préoccupé que de pensées nobles lorsque vous marchiez vers la satisfaction d'une curiosité qui n'avait rien de commun avec la noblesse? Notre visite à la riche galerie du duc d'Arenberg à Bruxelles nous a fait connaître un contraste de ce genre. Que de souvenirs nous assaillaient pendant notre voyage à cet hôtel d'aspect si grave et si imposant! Nous pensions au Sanglier des Ardennes, au *Quentin Durward* de Walter Scott, au *Massacre de l'évêque de Liége* de Delacroix, à notre chroniqueur Fleuranges; nous pensions surtout à l'homme noble de fait comme de nom qui forma cette galerie, et qui eut l'insigne honneur

et l'insigne humanité de comprendre et d'aimer le grand Mirabeau insulté par ses pairs. Et pourquoi allions-nous visiter cette illustre maison, s'il vous plaît? Pour contempler *les Noces de Cana* de Jean Steen, œuvre capitale du plus licencieux des peintres, car c'est surtout cette curiosité que nous tenions à satisfaire.

Cette galerie, composée avec un goût exquis, ne contient presque que des toiles de premier choix, et pourrait être regardée comme le véritable musée de Bruxelles, si elle n'était consacrée presque exclusivement aux peintres hollandais et aux petits Flamands. Cependant il s'y rencontre plus d'une œuvre faite pour éveiller des pensées plus grandes que celles qui naissent devant un Jean Steen ou ses émules, et dans le nombre nous ne devons pas oublier une petite toile qui nous intéresse particulièrement, nous Français. Nous voulons parler d'un portrait de la reine Marie-Antoinette à la veille de sa décapitation, œuvre d'un brave peintre du nom de Kokarski. Il avait fait le portrait de la reine dans ses jours heureux, et bien des années après, pendant ses stations de garde national au Temple, il eut l'adresse de dérober à la course vertigineuse de ces heures redoutables l'image dernière de celle qui allait être emportée. Après la révolution, l'existence de ce portrait vint à la connaissance du duc d'Arenberg, et l'homme qui avait fait le plus sérieux effort qu'on ait tenté pour sauver la monarchie française, par le rapprochement de Mira-

beau et de Marie-Antoinette, voulut acquérir l'image dernière de celle qu'il avait essayé de sauver de l'orage alors qu'il portait encore le nom et le titre de comte de La Marck.

Ce portrait a manqué à l'exposition des souvenirs de Marie-Antoinette organisée l'an dernier au Petit-Trianon, et c'est vraiment dommage : les organisateurs de cette exposition n'en avaient-ils donc pas connaissance, ou bien son détenteur actuel a-t-il eu la cruauté de nous le refuser pour quelques jours? Il vérifie et consacre plusieurs des détails que la tradition nous a transmis sur la personne de la reine à l'heure de sa décapitation. Voilà bien en effet le costume sous lequel on nous a raconté qu'elle était allée à l'échafaud, le simple bonnet, le fichu de coton blanc, la robe de laine noire, voilà bien la chevelure prématurément blanchie; mais les ravages de la douleur n'ont pas poussé plus loin leur triomphe, et le portrait est surtout curieux en ce qu'il constate que la tête que Marie-Antoinette livra au bourreau avait conservé sa beauté non moins que sa fierté. Ce visage est étonnamment grave et fort; il s'y lit de la tristesse, aucun accablement, aucune déchéance intérieure. L'âme auquel ce visage sert d'interprète porte le poids de la fatalité, mais elle le porte avec une noblesse où l'aisance s'allie à la vigueur... Nous devions saluer ce portrait au passage, puisque le hasard l'a mis sur notre chemin; mais un sujet plus bas nous réclame, et nous ne pouvons nous attarder.

Puisque me voilà devant une des toiles capitales de Jean Steen, je profiterai de cette occasion pour rassembler en un seul tout les impressions éparses que j'ai ressenties devant les tableaux de cet artiste, tant en Flandre qu'en Hollande. Comme Jean Steen est peu connu chez nous, et que le vaste public n'a pas eu l'occasion de donner son verdict sur le mérite de ce peintre, sa renommée est encore livrée à la controverse parmi les rares personnes qui ont pu voir ses tableaux. Il a ses détracteurs et ses enthousiastes, et, chose curieuse, les uns et les autres ont également raison. Jean Steen est en même temps un très-grand artiste et un peintre secondaire. Son coloris est sans grand caractère et la plupart du temps sans charme, sauf dans quelques parties de la *Fête aux huîtres* de La Haye, et dans le ravissant petit tableau de la *Jeune fille malade* du musée Van der Hoop; pour la vigueur du faire, la finesse du rendu, la conscience patiente de l'exécution, il est bien loin de tous ces petits grands maîtres qui s'appellent Van Ostade, Mieris, Metzu, Gérard Dow. Pour de l'esprit, il en a beaucoup, il n'en a pas davantage cependant qu'un Adrien Brauwer, par exemple, et surtout il l'a moins franc et moins naturel. Jean Steen manque absolument de simplicité, ce qui est étrange, étant donnés les sujets vulgaires qu'il traite; il est singulièrement compliqué, entortillé, quelquefois même alambiqué. Il sous-entend souvent des espèces de symboles et des idées d'une philosophie douteuse sous ses scènes de

débauche et ses charges bouffonnes; cependant c'est un très-grand artiste malgré tous ces défauts, car nul peintre hollandais ne possède à ce point la poésie des sujets qu'il traite, et nul n'a saisi à ce point, toute palpitante, toute chaude de ses basses émotions, l'âme vivante de la canaille dont il a transporté sur sa toile le bestial emportement.

A quoi pensait donc le pauvre Henri Heine, — me suis-je écrié intérieurement, une fois, devant un tableau de Steen, — lorsque dans une de ses fantaisies il entonnait un hymne à cet artiste comme au peintre des joies de la vie et des brillantes sensualités? Lui, Jean Steen, un apôtre de cette fameuse réhabilitation de la chair dont il fut tant question après juillet 1830. Mais, au contraire, ces tableaux semblent faits exprès pour rendre à toute âme un peu délicate le même service que les aristocratiques Spartiates demandaient aux îlotes. Cependant, en réfléchissant un peu, on voit très-bien ce qui a séduit et égaré Henri Heine : c'est précisément cette force poétique que nous indiquions tout à l'heure comme le grand mérite de Jean Steen. Eh quoi ! direz-vous, il peut y avoir de la poésie dans ce qui est franchement ignoble? Eh ! mon Dieu, oui; car la poésie est partout où la vie se rencontre avec intensité. Le troupeau de pourceaux que Jésus anima des démons qu'il avait tirés du corps du possédé fut certainement poétique un moment, pendant qu'il courait se précipiter dans la mer. Les voyez-vous, les immondes animaux, stimulés par

l'éperon intérieur du diable, s'abandonnant à une course vertigineuse que n'égalèrent jamais les *fantasias* arabes les plus effrénées? Entendez-vous la formidable musique de leurs grognements? Voyez-vous ce suicide en masse qu'ils exécutent par le fait d'une force qui leur est inconnue, comme des victimes de la fatalité antique? C'est une semblable poésie qui distingue le troupeau de pourceaux humains que nous présente Jean Steen.

Tous ceux qui ont habité la Hollande s'accordent à déclarer que ce peuple d'apparence impassible et flegmatique, qui semble alourdi et assagi par l'excès de la lymphe, est de tous les peuples celui qui se rue au plaisir avec le plus brutal empressement. C'est cette frénésie que nous montre Jean Steen, mieux que Téniers, mieux que Van Ostade, mieux que Brauwer lui-même, car il met dans ses tableaux toute la fougue que ses rivaux ne connaissent pas, — sauf Brauwer, et encore chez Brauwer il y a plus de tapage que de fougue, — et il fait fi de la décence relative que les autres n'oublient jamais. Dans leurs scènes les plus basses, en effet, les autres Hollandais ne perdent jamais une certaine réserve, soit qu'ils aient été retenus par une sorte de puritanisme imposé par la société générale, soit que la patience et la lenteur de leur art, amoureux du rendu à l'excès, aient glacé cette spontanéité qui peut seule exprimer la fougue. Leur trivialité est inoffensive; ils peuvent blesser le bon goût, la délicatesse, le sentiment de l'élégance, ils

ne blessent pas le sens moral. Prenez Téniers, par exemple, dans quelqu'une de ces fêtes de village qu'il a si souvent reproduites; c'est une basse idylle que vous contemplez, mais enfin ce n'est qu'une idylle. Téniers, il est vrai, peut paraître un exemple mal choisi, car de même que sa couleur et sa touche proviennent de Rubens, le peuple qu'il a montré buvant et chantant est le bon, le violent mais docile peuple flamand, et non le peuple hollandais, le plus carrément indépendant qu'il y ait peut-être sur le globe. Prenez Van Ostade en ce cas, examinez-le dans ses scènes populaires, si remarquables et comme perfection de peinture et comme réalité d'observation; par exemple, dans ces deux perles inimitables du musée de La Haye, l'*Extérieur* et l'*Intérieur d'une chaumière.* Certes ce ne sont pas des mœurs bien relevées qu'on y contemple; mais rien n'y choque le sens moral : tout ce qu'on observe de plus mauvais sur les visages de ces paysans, c'est une certaine âme âpre, dure, calleuse, que ne peuvent voiler ni les fumées de l'ivresse, ni les joies de la sociabilité, l'âme d'un peuple tout entier à des pensées de gain, et qui épie les biens matériels de ce monde d'un regard plus attentif qu'aucun autre. Prenez encore ce vaurien si spirituel d'Adrien Brauwer; la galerie d'Arenberg contient justement un excellent spécimen des sujets qu'il affectionne. Deux vieux magots ayant bu trop de bière se sont pris aux cheveux en dépit de leur âge, et se cassent leurs brocs sur la tête avec une

vivacité sénile des plus amusantes : ces pétulants vieillards sont à mettre au violon et à renvoyer ensuite à leurs familles; mais le scandale qu'ils donnent n'est pas grand. Gaietés de tapageurs, de buveurs, de fumeurs, Adrien Brauwer, le plus débraillé de tous ces peintres, ne sort pas de là; ce sont mœurs fort bruyantes, mais après tout inoffensives. Quant à ces autres maîtres exquis dans leur trivialité, un Gérard Dow, un Miéris, je n'ai pas besoin de dire combien ils sont honnêtes et réservés.

Jean Steen est bien autre chose. — Il peint avec cette même verve abondante en images avec laquelle les poissardes invectivent. Voyez-le par exemple dans ce petit tableau du musée d'Anvers, *une Noce de village*, où il a reproduit le cancan de l'ancienne canaille hollandaise avec une souplesse de vie vraiment admirable. C'est une noce de riches paysans ou plutôt de demi-bourgeois, et tous les serviteurs de la ferme s'en donnent à cœur joie dans la cuisine où, selon l'antique coutume, le repas de noce a été servi. Pour laisser place à leurs ébats, on a relegué dans un coin la table des époux, où trône une blonde mariée d'une gentillesse insignifiante, mais la seule personne décente de cette société. Quel quadrille échevelé? il faut aller au dernier de nos bals de barrières pour en trouver un pareil. Et cette frénésie ne respecte ni le sexe, ni l'âge. Au milieu de ces personnages, il en est un qui se fait remarquer plus particulièrement par une certaine allure traînante, une ma-

nière d'étendre la jambe, de laisser pendre les bras, de plier la hanche, d'imprimer au corps une molle attitude, qui font autant d'honneur à la souplesse du pinceau de Steen que peu d'honneur à son gai compère, car ce compère est un vieillard. Dans un coin de la salle, un mirliflore de village, placé au pied de l'escalier qu'il s'apprête à monter, cligne de l'œil à une servante à laquelle il a visiblement besoin de dire deux mots, et celle-ci, en fille bien apprise, s'empresse de dépêcher sa besogne afin de ne pas faire attendre ce si beau monsieur.

Quelquefois on ne sait pourquoi, ni comment cette verve atteint aux effets bouffons les plus puissants. Le musée de Bruxelles contient de cette verve un spécimen qu'on ne peut contempler sans un éclat de rire. Une grosse commère assise dans une cabane sourit à un jeune gars, pêcheur de son état, sans doute, qui lui montre un beau poisson qu'il vient de prendre. Or, cette capture rend le gars si fier qu'il en danse sur un pied en tirant à la bonne femme une langue longue de deux pouces. Ce qu'il y a d'esprit dans l'expression de cette jovialité saugrenue est incroyable. Cependant il y a un tiers dans cette scène, un personnage méphistophélique dont les traits rappellent ceux de notre romancier C..., — si C..., par parenthèse, a vu les tableaux de Jean Steen, il doit beaucoup les aimer, — et ce personnage, de sa main étendue en éventail sur la pointe de son nez prise comme base de sa grotesque opération, fait la nique aux deux

autres avec un sourire d'un machiavélisme dont la bêtise ne laisse rien à désirer. C'est évidemment un malin qui en pense plus long qu'il n'en dit; mais que diable pense-t-il? La réunion de ces trois variétés de la bêtise produit un effet comique, dont il est fort difficile de se rendre compte, mais qui est incontestable.

Ce personnage méphistophélique du tableau de Bruxelles se rencontre fréquemment dans les toiles de Steen, et toujours avec le même visage, des traits maigres et allongés, un grand nez, un œil luisant, clignotant ou démesurément ouvert, et une sorte de sourire bêtement vicieux. Tel est le malin du tableau que nous venons de citer, le mirliflore de la noce d'Anvers, et un certain fantôme équivoque qui figure dans une des toiles de la *Trippenhuys* d'Amsterdam, *la Fête de saint Nicolas*, sujet qu'il affectionne, car il l'a varié plusieurs fois (1). C'est la fête de saint Nicolas, et la mère de famille distribue à ses enfants les récompenses remises pour eux par le patron du jour. Dans le nombre, il se trouve un gentil marmot qui n'a pas été sage, et le saint n'a rien envoyé pour lui. Il pleure à chaudes larmes; mais qu'il se console, la Saint-Nicolas ne se passera peut-être pas sans apporter quelque cadeau, car dans le fond, tout près de l'alcôve, se dresse un grand diable de

(1) Notamment dans une toile, cette fois irréprochable, qui se trouve au musée de Rotterdam.

fantôme, de sexe indéfinissable, qui pourtant a forme féminine, et ce fantôme montre discrètement à l'enfant une belle pièce ronde. Qu'est-ce que ce fantôme qu'on n'ose pas trop interroger. Est-ce une grand' mère? Elle est d'aspect bien singulier. Est-ce Astaroth en personne? Il est bien déplacé dans cette scène de famille.

Ce Méphistophélès est évidemment un symbole, car ce grotesque Steen a des prétentions à la satire morale. Il a une philosophie, et il l'a exprimée plusieurs fois, notamment dans un certain tableau qui se trouve au musée de La Haye et qui s'intitule, selon les livrets, soit *la Fête aux huîtres*, soit *le Tableau de la vie*. Cette philosophie est d'une portée médiocre, car voici l'image singulière sous laquelle Steen s'est représenté la vie humaine. Il paraît que chacun de nous a une huître à faire avaler et qu'il passe son temps à chercher qui l'avalera. La société est figurée dans ce tableau sous la forme d'une immense salle de taverne hollandaise, où compères et commères de toute condition, les uns en vêtements populaires, les autres en beaux pourpoints et en robes d'étoffes somptueuses, sont occupés à débattre les conditions de leurs précieux marchés. Eh bien! et quand l'huître est avalée, la vie est-elle close? En ce cas, elle est moins qu'une des bulles de savon que souffle ce jeune gars placé dans la soupente, bulles qui symbolisent sans doute le néant de notre existence. On voit que la philosophie de Jean Steen ne vaut pas sa verve.

On a comparé Steen à Hogarth. Il y a en effet quelques ressemblances entre eux ; mais l'analogie n'est que superficielle. Hogarth est toujours moral, quelque sujet qu'il traite ; Steen ne l'est jamais. Hogarth, esprit autrement profond que Steen, a toute la philosophie que celui-ci n'a pas ; mais en revanche Hogarth, malgré son génie d'observation comique, reste toujours prosaïque, tandis que l'esprit de poésie circule constamment dans les ruisseaux de Steen, quelque boueux qu'ils soient. Non, Steen se rattache à une tout autre famille de talents, et, quand nous les aurons nommés, le lecteur comprendra tout de suite pourquoi nous insistons sur le don poétique de ce peintre, et quelle est la nature de la poésie que présentent ses ouvrages. Ses vrais confrères dans les arts, c'est Callot, c'est Goya ; dans la littérature, ce sont les picaresques espagnols, et, chose qui surprendra peut-être un peu, Hoffmann. Qu'il possède le même genre de verve cynique, le même comique débraillé, le même pittoresque sans scrupule que nous admirons chez les picaresques espagnols, cela n'a pas besoin d'être démontré après l'analyse que nous avons faite de quelques-uns de ses tableaux. Ne tenez compte que de la ressemblance des formes d'esprit et de talent, établissez la différence naturelle qui doit exister entre la chaude Espagne et la blafarde Hollande, et vous qui avez vu Steen, dites si jamais picaresque espagnol a mis plus de franchise dans l'expression de l'ignoble que n'en a mis le

peintre dans la scène d'ivresse que l'on voit au musée Van der Hoop. Une fille bestialement jolie est étendue ivre-morte sur le banc d'une échoppe ou d'un cabaret; dans la même auge, tout près d'elle, un vieillard vaincu par le même démon de l'orge et du houblon est couché tout de son long. C'est le dernier degré de l'ignominie, mais toute la lourdeur du sommeil de l'ivresse est dans ce morceau de boue animée que les trompettes du jugement ne réveilleraient pas.

Ce n'est pas seulement dans cette franchise et cette fougue cyniques que consiste la poésie de Jean Steen. Chez lui comme chez les artistes dont nous avons cité les noms, plus encore que chez eux peut-être, la réalité la plus basse conduit aux visions fantastiques les plus grimaçantes, et la vulgarité engendre l'hallucination. C'est que comme eux il a découvert que nos actions les plus communes étaient déterminées par le jeu de secrets ressorts qui font partie de l'organisme même de notre être. C'est ces esprits vitaux qui circulent invisibles à travers les actes les plus repoussants de la vie humaine qu'il fait suinter pour ainsi dire des pores de ses personnages. Comme Goya et Hoffmann, il a remarqué avec quelle complaisance la réalité, loin de proscrire le rêve et la vision, leur ouvre au contraire la porte toute grande par le branle singulier que certains de ses détails impriment à l'imagination. Un nez d'une forme excentrique, l'aboiement d'un chien, le cri

d'un perroquet, une paire de bras trop longs, une taille ramassée en boule ou allongée en peuplier, détails assez insignifiants par eux-mêmes, deviennent facilement le point de départ d'une série de combinaisons fantasques et chimériques par la provocation qu'ils exercent sur l'imagination. Léonard de Vinci donnait à ses élèves le conseil singulier de chercher des éléments de figures et de paysages dans les taches de pluie des vieux murs, les salissures des plafonds, les formes des nuages. Un Goya, un Callot, un Jean Steen, un Quevedo, un Hoffmann, nous disent de même : Voulez-vous peindre des tableaux ou écrire des contes fantastiques, observez attentivement les nez bossus, les verrues excentriquement placées, les bouches mal fendues, que vous rencontrerez, et vous y trouverez le point de départ des combinaisons les plus comiques. Et voilà en quoi consiste la poésie de Jean Steen, c'est dans ce talent d'utiliser la réalité au profit de l'imagination ; seul il possède ce caractère parmi les peintres hollandais, qui luttent au contraire de toute la puissance de leur art pour ne pas obéir à ces provocations de la réalité, même quand ils dessinent leurs caricatures les plus outrées. Je recommanderai volontiers à ceux qui voudraient se rendre compte de cette faculté particulière à Jean Steen l'examen d'un petit tableau du musée de La Haye où il a représenté un idiot bossu, bancroche, brèche-dents, qui porte des poulets entre ses bras dans une basse-cour ; ce n'est pas un de ses bons tableaux,

mais c'est le meilleur exemple que l'on puisse citer pour faire comprendre le caractère de ce fantastique tiré directement de la réalité, car là il se laisse saisir nettement, tandis que dans la plupart des autres tableaux il est finement dissimulé.

Tel est Jean Steen, artiste vulgaire et vivant, esprit médiocre et vrai poëte. Cependant la règle la plus générale souffre des exceptions, et Steen n'est point tout entier dans l'ignoble et le grotesque. Une ou deux fois il a eu du charme, entre autres dans le ravissant petit tableau du musée Van der Hoop où est représentée une jeune fille recevant la visite de son médecin. Quel est son mal? On ne sait, mais elle en guérira sans doute, car elle écoute de l'air de la personne la plus rassurée sur son sort. Plusieurs fois il a eu de la bonhomie et de la gaieté décente, lorsqu'il s'est peint dans des repas de famille entouré de ses amis. Enfin une fois il a été sérieux autant qu'un homme comme lui pouvait l'être, dans les *Noces de Cana* du musée d'Arenberg. Ce tableau a du mouvement et de la vie; mais il n'y faut point chercher, bien entendu, la suave austérité du Nouveau Testament. Cela dit, nous ne pouvons partager l'avis de quelques critiques sur la bouffonnerie de ces *Noces* et l'anachronisme qu'aurait commis Steen en plaçant la scène dans une taverne hollandaise. Steen a fait ce qu'avaient fait avant lui des hommes autrement grands, Rubens et Véronèse. Véronèse, vivant à Venise, a donné aux *Noces de Cana* le milieu splen-

dide d'un palais de marbre, les convives les plus choisis et les plus magnifiquement vêtus ; Steen, vivant en Hollande, leur a donné le milieu d'une salle de kermesse ornée de ces guirlandes de feuillage, ordinaire parure des boutiques de gaufres drapées de blanc et de rouge que l'on rencontre dans les faubourgs des villes hollandaises. En réalité les *Noces de Cana* ne sont pas plus mal placées dans une taverne hollandaise que dans un palais vénitien, elles y sont même mieux placées, car il est plus probable qu'elles se passèrent dans un logis modeste que dans une habitation somptueuse. Les convives aussi ne durent pas beaucoup différer par la condition de ceux de Jean Steen, et il n'y a rien de choquant ni de contraire à l'orthodoxie à penser que le miracle de l'eau changée en vin fut accueilli par des hourras d'enthousiasme pareils à ceux que peuvent pousser et que poussent en effet tous les braves gens sans belles manières qui se bousculent autour de Jésus. Ce tableau est l'œuvre capitale de Steen en ce sens qu'il est l'effort le plus réellement sérieux qu'il ait tenté ; mais nous sommes souvent trahis par nos bonnes intentions, et cette œuvre très-louable, qui ne peut soutenir la comparaison avec les scènes analogues sorties du pinceau des maîtres illustres, a moins fait pour la gloire de Jean Steen que ses drôleries si souvent révoltantes.

III

MUSÉE WIERTZ

Tous ceux qui s'intéressent à l'art, et surtout aux questions qu'il soulève, devront bien se garder de quitter Bruxelles sans rendre une longue visite à l'atelier du peintre Antoine Wiertz, aujourd'hui transformé en musée. C'est un spectacle plein d'enseignements, fait pour rappeler aux artistes les prodigieux efforts qui leur sont commandés, en même temps que les obstacles contre lesquels ils viendront se heurter, s'ils se trompent sur la vraie mission de leur art, et s'ils ont le noble, mais imprudent entêtement d'être plus fidèles à la voie qu'ils se sont tracée qu'aux conditions de la nature, royale personne qui ne tient compte de la puissance toute républicaine de la volonté humaine qu'autant que cette volonté est conforme à ses lois.

Nous ne raconterons pas à nos lecteurs quels furent la vie courageuse et les efforts d'Antoine Wiertz. Un savant professeur de l'université de Liége dont l'œil est ouvert sur bien des choses, M. Émile de Laveleye, s'est chargé de ce soin (1), et il l'a fait avec la compétence naturelle à un compatriote de Rubens et à un homme qui vit dans le voisinage de tant de belles œuvres. Nous partageons toute son estime pour le caractère dont une telle vie fait preuve, pour cette volonté constante de maintenir l'art à une grande hauteur; mais nous lui demanderons la permission de laisser notre admiration un peu en deçà de la sienne. Le musée Wiertz est bien curieux et bien instructif, mais il est curieux et instructif surtout en ce qu'il enseigne ce qu'il faut éviter plutôt que ce qu'il faut imiter. Antoine Wiertz avait engagé un combat dans lequel il ne devait pas, il ne pouvait pas triompher. Grandes furent ses erreurs; heureusement pour sa mémoire, l'histoire des hérésies célèbres fait partie de l'histoire de la vérité, et pour cette raison Wiertz est certain d'occuper une place considérable dans l'art de son temps. Wiertz professait sur la nature et le but de l'art une opinion que nous avons vue trop souvent adoptée dans notre siècle, et qui a égaré plus ou moins bien des artistes éminents, mais jamais au point où elle l'a égaré.

(1) *Revue des deux mondes*, 15 décembre 1866, et tout récemment dans un volume intitulé *Études et Essais*. Paris, Hachette.

Cette opinion, très-logique en apparence, très-erronée en réalité, c'est que l'art est capable de servir de véhicule aux idées abstraites, qu'il peut jouer le rôle d'initiateur philosophique. A première réflexion, rien de plus raisonnable que cette opinion ; mais, dès qu'on insiste et qu'on la creuse, l'illusion se dissipe, et l'on découvre qu'elle est juste à l'opposé de la réalité. Cette opinion est cependant très-difficile à détruire, car elle repose sur un sophisme involontaire engendré par la confusion presque inévitable que les esprits de la plupart des hommes établissent entre la vérité *abstraite* et la vérité *réalisée*, entre les idées qui sont encore à l'état métaphysique et les idées qui ont pris corps.

La plupart de ceux qui se sont aperçus des résultats désastreux pour l'artiste qu'engendrait cette opinion se sont placés à l'extrême opposé, et ont alors assigné pour but à l'art la seule beauté. Ils ont prêché à l'artiste l'évangile de l'indifférence morale ; l'erreur est moindre, cependant c'est encore une erreur. Dans les conditions que la nature a faites aux arts plastiques, la vérité et la beauté se confondent nécessairement, parce que, si l'artiste obéit naïvement à ces conditions, la vérité ne viendra tenter son imagination que lorsqu'elle sera revêtue de beauté. Dire que la vérité n'est pas le but de l'art serait donc faux ; mais quelle est cette vérité, et surtout à quel état la prenez-vous ? Avez-vous compté tous les états que traversent les idées avant de devenir sensibles

et de régir nos destinées ? D'abord à l'état métaphysique pur, leur première incarnation est le verbe, la parole. Tant qu'elles sont dans cet état, elles n'ont point de corps saisissable, et filles directes de la pensée, elles ne s'adressent qu'à la pensée. Un nouvel effort se produit, et les idées, s'imposant à ceux qui les ont conçues et acceptées, deviennent la règle de conduite de leurs actions. Elles ne sont pas encore sensibles, mais elles sont déjà visibles aux yeux humains par leurs effets. Peu à peu par la contagion de l'exemple elles se propagent, et en se propageant elles acquièrent une puissance de durée qui leur permet de revêtir un nouveau corps, l'habitude, d'où naissent les mœurs. Lorsqu'une fois elles ont passé dans les mœurs, tout caractère abstrait a disparu d'elles, elles font partie désormais de la création extérieure ? Eh bien ! dans lequel de ces états les idées philosophiques se prêteront-elles le plus docilement aux désirs de l'artiste ?

La vérité non incarnée, non encore connue et acceptée, la vérité à l'état métaphysique dans son essence pure, ne convient pas à l'artiste, et cela peut se démontrer par une sorte de *truisme* ou de vérité de M. de La Palisse qui est absolument irréfutable. L'artiste a besoin de corps pour réaliser sa pensée, car il ne montre pas les choses en essence, il ne montre que leur enveloppe ; s'il veut par exemple représenter la vérité, il devra de toute nécessité peindre une belle femme toute nue, en sorte que par

suite de la fatalité de son art, au moment où il veut dire une chose, il est obligé d'en montrer une autre, sinon contraire, au moins fort différente. C'était la vérité qu'il voulait peindre, et ce qu'il a présenté fatalement, c'est d'abord la beauté. Les arts plastiques sont donc pour les idées pures le plus détestable des véhicules, car ils les laissent en chemin, et se méprennent sur elles, — qu'on nous passe la vulgarité de cette comparaison, — comme un conducteur de diligence qui, au moment où il croirait emmener certains voyageurs, en voiturerait d'autres que ceux qui sont inscrits sur sa feuille de route. La vérité a des véhicules pour chacun des états que nous avons nommés, et son véhicule, lorsqu'elle est encore à l'état abstrait, c'est la parole, corps immatériel parfaitement approprié à une abstraction, qui ne l'écrase, ne l'étouffe, ni ne la fausse, mais qui, sous son enveloppe aérienne, la laisse apparaître avec clarté; la parole, qui, afin de modérer la vitesse naturelle à la pensée et de rendre cette fugitive visible un instant aux yeux humains, attache à ses ailes ce poids léger des mots qui assure au moins à sa course la lenteur relative de l'éclair.

Cette nécessité où ils sont de donner un corps à des choses qui n'en ont pas encore rend donc les arts plastiques absolument impuissants comme instruments de propagande politique, philosophique, sociale. Ces idées nouvelles dont il s'agit de fonder l'empire, comment les représenter aux yeux, puisque

les yeux ne les ont pas encore vues? Comment les rendre sensibles au cœur, puisqu'elles ne rappellent aucun souvenir et ne sont associées à aucune habitude? Alors il arrive de deux choses l'une, ou bien que l'artiste a recours à l'allégorie, dont l'expérience des siècles a montré la froide impuissance même entre les mains des plus grands hommes, même avec le secours de la parole, ou bien qu'il doit se résigner à exprimer ces idées encore à l'état de *devenir* au moyen des symboles consacrés de ce passé qu'elles prétendent remplacer. Ce dernier moyen est le plus raisonnable, mais il est encore bien incertain, et combien il est choquant! Par exemple, s'il s'agit d'exprimer la justice des modernes idées de liberté et d'égalité, l'artiste aura recours aux symboles chrétiens et à l'histoire du christianisme; c'est ce parti que Wiertz a suivi la plupart du temps. Ainsi, au moment même où il prétend exprimer des idées à leur naissance ou en voie de formation, l'artiste ne peut satisfaire son ambition que par le secours de cette vérité dès longtemps réalisée et familière aux cœurs des hommes. Rien ne prouve mieux que ce fait l'impuissance des arts plastiques comme instruments de ce que nous nommons progrès.

Voilà pourquoi les arts plastiques, quand ils ne s'adressent pas directement à la nature extérieure ou au monde présent, c'est-à-dire quand ils ne se renferment pas exclusivement dans le paysage, les natures mortes, les peintures d'animaux ou la peinture

de genre, sont forcément rétrospectifs. Ils ont besoin d'un corps pour exprimer des conceptions d'essence intellectuelle, et ce corps, la vérité *réalisée*, c'est-à-dire associée depuis longtemps aux mœurs de l'homme et vivant de la même vie que lui, peut seule la leur donner. De là une nouvelle nécessité pour l'artiste : c'est qu'il faut qu'il y ait un rapport harmonique entre ses conceptions et la tradition, c'est que quelle que soit la hardiesse de ses pensées, il doit accepter dans une certaine mesure cette antique vérité réalisée, car elle ne peut se prêter également à l'expression de toutes les idées. C'est par une intelligence instinctive de l'opinion que nous émettons ici que nos artistes contemporains, fils d'un siècle de doute, se sont détournés de la peinture historique, c'est-à-dire de celle qui exprime des conceptions intellectuelles, et qu'ils se sont jetés de préférence dans la peinture de genre et le paysage : ils ont eu, et ils ont raison.

Un seul art peut dans une certaine mesure exprimer ces idées d'avenir, qui, pareilles à des esprits en peine, gémissent pour avoir un corps, *infantum gemitus in limine primo*. Cet art est la musique, parce qu'il lui est donné de satisfaire pleinement l'esprit par la suggestion non de ce qui est, mais de ce qui peut être. Le désir et la rêverie créent un état de bonheur parfaitement déterminé, et cependant ils ne s'adressent à rien de certain. C'est sur ces facultés d'aspiration qu'agit la musique : comme elles et par

leur moyen, elle nous satisfait en nous donnant le sentiment de ce qui est possible, et elle n'a pas besoin de dénaturer les idées en les traduisant en actes, et en leur donnant un corps qui serait nécessairement celui dont le temps revêtit d'autres idées.

C'est pour n'avoir pas compris ces limites nécessaires de son art que Wiertz a lutté toute sa vie afin de réaliser un but qui réclamait d'autres instruments. On l'aurait probablement blessé, si on lui eût dit que les feuilles volantes de l'*Indépendance belge* ou de tout autre journal servaient beaucoup plus qu'il ne pourrait jamais la servir par ses toiles la cause de la démocratie et du progrès, et cependant rien n'eût été plus vrai. Une de ses toiles les plus absurdes comme conception est intitulée *Rien n'est impossible à l'homme*. Eh bien! cette toile est la réfutation la plus directe de ce qu'elle prétend prouver, et par suite du système de Wiertz tout entier. Pardon, il y a quelque chose d'impossible à l'homme, c'est de forcer la peinture à dire que rien ne lui est impossible d'une manière claire et immédiatement intelligible. Je défie qui que ce soit de comprendre le sujet de ce tableau, y consacrât-il sa vie, sans avoir recours au livret. Regardez, et dites-moi ce que vous voyez. J'entends d'ici votre réponse ; je vois des acrobates d'une habileté consommée qui font tourner en l'air des boules dorées, et qui tournent dans l'espace en même temps qu'elles. Grands dieux, quelle étrange

fantaisie est-ce donc là? Fort heureusement, pendant que vous vous creusez la tête pour comprendre, vous avez pour vous consoler de vos peines la contemplation de ce joli corps de femme qui reporte votre imagination vers Rubens, et qui témoigne d'une étude intelligente et fructueuse de ce grand artiste; mais enfin cette contemplation a un terme, et vous continuez à ne pas savoir ce que l'artiste a voulu dire. Enfin vous avez recours au livret, et au moyen de l'explication qu'il vous donne vous arrivez à comprendre que ces acrobates sont les puissances de l'âme humaine, que ces boules sont les sphères célestes, et que le tout voulant dire que l'homme va toucher les astres par la pensée, n'est qu'une traduction humanitaire du *sic itur ad astra* adressée comme encouragement aux générations de l'avenir.

Cette toile est bien l'expression de l'état d'esprit dans lequel Wiertz semble avoir passé toute sa vie, rêvant d'aller décrocher les sphères, et retombant à terre dès qu'il avait atteint les hauteurs d'un troisième étage, faute de support. C'est là ce qui s'appelle partir de la rue Saint-Denis pour conquérir le monde et arriver aux Batignolles. La vérité est que le principe de ces erreurs est un immense entêtement, et qu'au fond de ces conceptions trop souvent confuses, fréquemment incertaines et toujours discutables, il se cache un orgueil de Titan. Sans s'en douter, Wiertz n'a fait autre chose dans ces toiles,

démesurées que tracer le portrait de cet orgueil, et écrire avec le pinceau une sorte d'interminable autobiographie.

Mais l'esprit de système possède une tyrannie qui lui est propre, et quand on a le malheur de lui rester fidèle, son poids, loin de s'alléger avec les années, devient toujours plus accablant. Des natures autrement douées que Wiertz, un Goethe, un Beethoven, n'y ont pas résisté. L'esprit de système engage le talent dans une voie si particulière qu'au bout d'un certain temps on doit forcément perdre de vue la nature et dépasser le domaine de la vie. Le second *Wilhem Meister* est encore intelligible, comparez-le au premier cependant, et demandez-vous où Goethe serait allé, si, avançant toujours dans la même route, il en avait ajouté un troisième au second. Ainsi de Wiertz; par une progression insensible, il était arrivé à dépasser non-seulement toutes les limites de son art, mais encore toutes les limites du sens commun. On peut conseiller la visite de cette galerie à ceux qui veulent savoir où peut mener un point de départ erroné. On commence par des œuvres comme la *Mort de Patrocle*, au milieu de la route on atteint pour point culminant des œuvres comme le *Triomphe du Christ*, et l'on arrive par pentes insensibles à des œuvres comme les *Visions d'une tête coupée*, et l'*État de l'âme après la mort*, véritables accès de délire d'un esprit qui a péché contre la vie et la nature, et que la vie et la nature punissent en se retirant de

lui. Je veux dire un mot de ces toiles, dont M. de Laveleye n'a point parlé.

L'état d'orgueil est un état de fièvre, et doit produire nécessairement les mêmes effets que la fièvre, c'est-à-dire pervertir les sensations normales et les rendre douloureuses. C'est ce qui semble être arrivé à Wiertz. L'effort soutenu, la surexcitation morale qu'exigeait le but que l'artiste poursuivait avec un tel entêtement, avaient fini par engendrer un délire habituel. On s'en aperçoit aux rêves désordonnés, sanglants, hystériques, véritables visions d'agonisant qui bat la campagne, dont les dernières années de sa vie ont été obsédées. Ces œuvres sont à la fois insensées et puériles. Voulez-vous savoir par exemple ce qu'est l'état de l'âme un quart d'heure après la mort? Eh bien! figurez-vous un bolide ou mieux une étoile filante qui remonte l'espace en ligne droite. Il faut entendre en un double sens ce mot d'étoile filante, car cette âme météorique file en effet à mesure qu'elle monte une sorte de matière laiteuse, comme les vers à soie laissent en rampant des traînées de leur substance lorsqu'ils sont mûrs pour le cocon. Cette matière figure les atomes terrestres qui sont restés attachés à l'âme et qui tombent à mesure qu'elle s'éloigne du corps. Vous représentez-vous l'intéressante et intelligible peinture que cela compose? Mais ce n'est rien à côté du tableau où il a voulu exprimer les diverses périodes qui s'écoulent entre le temps de la décapitation et la cessation définitive de la vie. Ce tableau est divisé

en trois compartiments : dans le premier, la vie est complète encore, et la tête coupée voit tout distinctement, l'échafaud et la foule. Dans le second, la vision du monde extérieur persiste, mais est devenue confuse, tout tourne comme dans le vertige ou le début de l'évanouissement ; enfin dans le troisième, la tête voit, quoi? un immense feu d'artifice, des flammes du Bengale, des chandelles romaines, des fusées, des étoiles qui éclatent. C'est la vie qui en se retirant fait jaillir en éclaboussures fantasquement colorées les dernières sensations.

Ces rêves lugubres et sanglants semblent indiquer un principe de folie sombre, et Wiertz en a d'autres encore, de nature fort équivoque et qui se rapportent à l'état d'hystérie. La peinture de Wiertz a de grandes prétentions à la morale ; mais il la fait défendre souvent par un certain cynisme flamand qui l'outrage au moment même où il prétend la venger. Adrien Brauwer a peint autrefois la réception d'une jeune sorcière; Wiertz a eu l'idée moins heureuse de nous représenter une sorcière expérimentée, qui a de nombreuses années de pratique, et dont les visites au sabbat ne se comptent plus. C'est pour le sabbat qu'elle s'apprête visiblement à partir, son inénarrable posture ne permet pas à cet égard le moindre doute. Bien plus inénarrable encore est le tableau qui porte pour titre l'*Amorce de l'amour*, et qui est bien la plus étrange bucolique qu'on ait jamais osé imaginer. Derrière un buisson, l'enfant Amour ;...

mais je laisse à qui le voudra prendre le soin difficile de faire comprendre ce tableau dont Wiertz a augmenté le nombre déjà si considérable des idylles où figure l'amour. Nous avions l'*Amour malade*, l'*Amour piqué par une abeille*, l'*Amour blessé de ses propres flèches*, l'*Amour mouillé;* mais sous quel titre ingénieux désigner l'amour inventé par Wiertz? Heureusement le peintre possède une qualité qui sauve en partie ces tristes inventions, c'est qu'il ne perd jamais de vue le sentiment de la beauté. Cette sorcière aux chairs molles, aux couleurs couperosées, si repoussante qu'elle soit, vient en droite ligne de Rubens; il en vient directement aussi, l'enfant de cette idylle que nous n'osons nommer. Dans un tableau énigmatiquement intitulé *En famille*, le peintre a représenté une jeune fille, le corps penché hors d'une fenêtre, et offrant à un personnage qu'on ne voit pas le *sélam* d'une rose; il y a de la grâce dans cette tête qui sourit d'une manière un peu banale. Le plus remarquable de ces tableaux qu'on pourrait appeler les tableaux de genre de Wiertz est celui que le livret nomme *la Belle Rosine*. Une jeune fille dans la fleur de l'adolescence, d'une taille svelte, d'une beauté fine et cependant un peu vulgaire, est debout devant une table, et sur cette table est placé un mignon squelette, image des petits os qui servent de charpente à son frêle corps. Cette traduction du célèbre passage d'*Hamlet :* « dis-lui qu'il faudra qu'elle en vienne à ce visage-là », rap-

pelle par son caractère morose la fantaisie lugubre d'Hogarth. C'est de beaucoup la plus acceptable des toiles où Wiertz s'est posé en vengeur de la morale.

Wiertz avait-il du génie? A mon avis, il en a eu deux fois en sa vie, dans les deux tableaux qui s'intitulent *un Grand de la terre* et *la Chair à canon*. *Un grand de la terre* est une page digne de Rabelais, grand éloge, mais qui est l'expression la plus exacte de la vérité. Un immense géant, Polyphème ou Gargantua, qui pourrait prendre les aigles au vol, le corps plié en deux, écrase à ses pieds des légions d'ennemis comme nous écrasons une fourmilière, et de ses mains étendues atteint ses victimes en fuite. Un détail d'une heureuse invention sert à faire comprendre la puissance colossale du géant : deux hommes placés sous l'ombre d'une de ses jambes, et qui n'atteignent pas jusqu'à son genou, lancent avec force d'énormes quartiers de roche qui n'iront pas frapper plus haut que sa cuisse. Or ces deux hommes sont de taille et de vigueur plus qu'ordinaires, et pourraient eux-mêmes passer pour des géants dans un autre royaume que celui de Brobdingnac. Jamais on n'a exprimé avec une plus grande énergie ce que le pouvoir politique a de formidable, ce que la force a de fatalement malfaisant par le jeu naturel de ses organes. Voilà bien le pied qui mesure neuf arpents et qui, en se posant à terre, écrase, sans même les sentir, des victimes sans nombre ; le bras qui, en s'étendant, peut surprendre dans l'ombre ceux qui, parce qu'ils

sont loin de sa présence, se croient hors de sa portée; l'œil qui, du sommet de la tête peut, comme un baron féodal du haut de sa tour fortifiée, apercevoir les moindres mouvements des myrmidons d'en bas qui s'agitent dans la plaine. Cette fois le symbole fait corps avec l'idée qu'il veut exprimer et n'en est pas aisément séparable comme dans ses autres tableaux. L'idée n'est pas née d'abord toute abstraite et grelottante en demandant un corps qu'elle a oublié d'apporter avec elle, et l'artiste n'est pas venu, après de longues combinaisons, la revêtir d'un symbole laborieusement cherché, qui, pouvant s'appliquer à beaucoup d'autres idées que celle-là, lui irait comme un vêtement trop large ou trop étroit. C'est ce même mérite que nous admirons dans la *Chair à canon*, où il a représenté de beaux enfants nus jouant autour de l'instrument de mort. Cette pensée n'a pas été froidement combinée, elle s'est élancée du cerveau de l'artiste d'un jet franc, soudain, entraînant après elle sa forme, née à la même minute qu'elle, ce qui est la condition indispensable des heureux engendrements intellectuels. Cela est simple, clair, fort, et va sans plus de lenteur que l'étincelle électrique frapper directement au cœur.

Wiertz était possédé de la monomanie du grandiose. Il semble avoir obéi toute sa vie à une idée enfantine qui ne se rencontre guère que dans la logique populaire, c'est que la grandeur se mesure à la toise, qu'une grande pensée exige nécessairement de grandes



dimensions. On aurait pu lui faire observer que le spectateur était en droit de tenir ce même raisonnement, et de mesurer l'admiration qu'il devait accorder aux dimensions de la toile offerte à ses regards. Puisque vous me présentez une toile qui a vingt pieds de haut sur quarante de large, pourquoi ne serais-je pas en droit d'exiger de vous six fois plus de génie que je n'en exige d'un tableau qui n'a que trois pieds? Je suis loin de méconnaître le talent de toiles comme le *Triomphe du Christ* et autres, et encore moins de méconnaître le prodigieux travail qu'elles ont demandé; mais je ne puis m'empêcher de remarquer que le résultat obtenu n'est pas en proportion d'un tel effort, et j'en conclus que l'ambition du peintre n'était pas non plus en proportion avec son génie. Oh! que le vrai génie est exempt de semblables ambitions! Voyez Rembrandt. Celui-là fut un véritable novateur, non-seulement parce qu'il illumina ses toiles des magies encore inconnues avant lui du clair-obscur, mais parce qu'il réalisa pour son pays et son époque le projet que Wiertz avait rêvé de réaliser pour le sien, et cela, il le fit sans crier gare, sans prévenir ses contemporains, et beaucoup sans doute à son insu. Toute l'interprétation démocratique du christianisme par la réforme a passé dans ses toiles. Hardiment il installe les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament dans la basse-cour d'une ferme, dans la salle vulgaire d'une auberge de village, dans la chambre d'un moulin ou sur le seuil d'une pauvre chaumière.

Voilà bien le Christ conçu par la réforme, le Christ redevenu fils de l'homme, qui abdique toute fierté royale, s'assied aux foyers populaires, et tout à coup, révélant son auréole, transforme les plus pauvres taudis en palais d'Orient, et laisse ses hôtes éblouis comme les pèlerins d'Emmaüs, ou prosternés de reconnaissance comme le vieux Tobie devant l'ange qui s'envole. C'est bien là, ou je me trompe fort, ce qu'on peut appeler mettre la peinture au service de l'esprit nouveau de son temps. Rembrandt a fait plus, car il a mis prophétiquement dans ses toiles l'esprit du temps qui n'était pas encore et les idées à l'état de germes dans les limbes de l'avenir. Embrassant à la fois d'un regard de son génie intuitif la vie présente du protestantisme et ses plus lointaines conséquences, il a deviné ce christianisme rationaliste que le protestantisme devait enfanter comme un fruit tardif, et que nous avons vu mûrir de nos jours. Pour réaliser de si grandes pensées que lui a-t-il fallu? Vous connaissez les dimensions de ces toiles merveilleuses, *les Disciples d'Emmaüs*, *Tobie prosterné devant l'ange*, *la Présentation au temple*, *l'Adoration des Mages ;* mais nous devons retrouver Rembrandt, et ce que nous venons de dire suffit et au delà pour montrer la distance qui sépare un homme de génie véritable d'un esprit témérairement ambitieux.

IV

TROIS RÉSURRECTIONS DU PASSÉ — BRUXELLES GAND, DELFT

Un des plus grands plaisirs des voyages, c'est de voir le passé se dresser subitement devant vous, de vous sentir ramené à l'improviste à plusieurs siècles en arrière, comme si vous aviez été porté par un tapis voyageur plus magique que celui du prince Noureddin et qui aurait le privilége de dévorer le temps aussi bien que l'espace; mais ce plaisir est plus rare qu'on ne pense, et il est même d'occurence ordinaire que c'est là où on l'attend le plus qu'on le rencontre le moins. Je me rappellerai longtemps la déconvenue que j'éprouvai lorsque, il y a déjà bien des années, je visitai Aix-la-Chapelle après avoir visité Cologne. A Cologne, quelle fête pour l'imagination! A peine a-t-on quitté le chemin de fer,

qu'on se sent doucement poussé hors du présent par des mains invisibles, qui vous font reculer, reculer, jusqu'à ce qu'elles vous aient arrêté avec une précision admirable juste au xve siècle, avant l'aube même de la réforme. Le moyen âge vous sourit par toutes ces fenêtres, hautes comme des portes et étroites comme des lucarnes, qui, sans souci de la symétrie, percent inégalement les façades des maisons ; il vous escorte pendant vos visites à ces si vieilles basiliques, Saint-Géréon, Sainte-Ursule, Saint-Cunibert, et avec la bonhomie d'un vieux chef d'État qui n'aurait jamais été inquiété dans la possession de son pouvoir, il vous parle de ses victoires d'autrefois, tout comme si ces victoires n'avaient pas été emportées par les siècles. Et de fait elles sont là bien visibles et bien authentiques. Nulle ville peut-être ne représente autant que celle-là le triomphe du moyen âge, car non-seulement les fleurs légendaires y ont encore aujourd'hui tout leur parfum mystique, mais le moyen âge même y apparaît vainqueur de la civilisation romaine, qu'il a donné pour escabeau à ses pieds et dont il a pris les pierres pour bâtir ses basiliques. Saint-George foulant aux pieds le dragon après l'avoir renversé revient au souvenir lorsqu'on cherche une comparaison pour ce complet triomphe de la civilisation chrétienne sur la civilisation païenne. Tout ému de ce spectacle, j'avais cru en rencontrer un au moins pareil à Aix-la-Chapelle, puisque ses souvenirs étaient plus grands encore que ceux de Cologne.

Hélas! ville muette, lèvres closes et refusant obstinément de s'ouvrir. En vain mon imagination s'agitait; les noms de Charlemagne, d'Emma, d'Éginhard, restaient absolument sans pouvoir quelconque d'évocation. La seule impression que j'aie ressentie est celle d'un passé extrêmement lointain, et que je ne pouvais ressaisir qu'en sautant un fossé recouvert d'épais brouillards qui m'empêchaient d'en sonder la profondeur. Chose étrange, ce n'est pas toujours l'antiquité la plus reculée qui est pour nous la plus obscure, et j'éprouvai à Aix-la-Chapelle exactement le même sentiment pénible que j'ai invariablement éprouvé dans mes lectures historiques lorsque je me suis trouvé en face des IX[e] et X[e] siècles. On remonte facilement le moyen âge jusqu'à Charlemagne; on le descend facilement jusqu'au X[e] siècle. Dans le premier cas une obscurité lumineuse comme celle du crépuscule, dans le second une lumière qui va progressivement des teintes gaies du matin à la froide vapeur grise de l'aube, permettent aux yeux de l'esprit de distinguer exactement les combinaisons de la Providence et les coups de dés du sort; mais après Charlemagne et avant le X[e] siècle il faut absolument s'arrêter, ou traverser sans y voir deux longs siècles de pleine nuit, la plus noire qui ait, je crois, jamais enveloppé l'humanité, si noire et si longue que les hommes de cette époque ne me paraissent avoir été que tout simplement judicieux avec leur terreur de l'an 1000, car, à la distance où

nous sommes, l'imagination, pour peu qu'elle soit susceptible, éprouve encore exactement la même épouvante.

C'étaient des souvenirs historiques que j'étais venu chercher à Aix-la-Chapelle, mais les seuls que j'y aie rencontrés étaient de nature toute contemporaine. Après avoir visité l'hôtel de ville, ce mammouth des édifices municipaux, et son étroit escalier de pierre en colimaçon par où sont montés tant de césars du saint-empire, je me fis conduire au sommet du Louisberg, non par amour pour la nature, mais par une sorte de curiosité archéologique, afin de découvrir une partie de ce pays de Juliers qui a servi de prétexte pour faire couler tant de sang. Je ne perdis pas mon voyage. Quel charmant édifice on rencontre à mi-route, bâti en briques rouges, d'une architecture élégante et modeste à la fois, précédé d'un grand parterre tout en fleurs ! C'est l'hôpital de Sainte-Marie, *Saint-Maria Hof*, le plus beau que j'aie encore vu, et certainement un des plus riants lieux de misère qui existent ! La vue de cet édifice plaida subitement dans mon esprit en faveur du présent contre ce passé que j'étais venu chercher d'abord. L'esprit de notre siècle, pensai-je, parle pourtant par ce monument, il dit que lui aussi a droit à quelque respect. Plus heureux certes sont les malades qui souffrent et meurent bien chaudement entre ces jolies murailles que ceux qui souffraient et mouraient dans des tanières qu'auraient désertées les bêtes ! Plus heureux les

convalescents qui viennent ressaisir la santé dans les allées de ce parterre que ceux qui allaient la demander au soleil des grandes routes! Ainsi j'étais venu dans l'espérance que la ville carlovingienne me parlerait de son grandiose passé, et je rencontrais le génie du présent qui me riait au nez, me rappelant son esprit d'humanité et la douceur relative de ses mœurs. Aimable et instructive mystification après tout, et qui me permit de m'éloigner d'Aix la-Chapelle en répétant ces paroles du poëte qu'elle avait littéralement réalisées :

Sæpe, premente deo, fert deus alter opem.

Le pouvoir d'évocation que je n'avais pas trouvé à Aix-la-Chapelle m'a manqué plus d'une fois dans mon excursion en Flandre et en Hollande, et cela aux lieux où j'aurais souvent cru qu'il me viendrait le plus facilement en aide ; mais il est trois endroits au moins où le passé se dresse à vos côtés aussi vivant que s'il était encore le présent, et, chose curieuse, ces trois endroits sont trois places, la place de l'hôtel de ville à Bruxelles, le grand marché du vendredi à Gand, et la superbe place qui sépare l'hôtel de ville de la grande église de Delft. Partout les édifices m'ont donné la sensation de tombes renfermant une poussière illustre ou de logis déserts dont le maître est absent sans esprit de retour ; mais là, dans ces trois espaces ouverts, il semble que la vie du passé qui s'y agita si tumultueuse ait impré-

gné l'air ambiant, le sol et les pierres mêmes de ses chaudes vapeurs, si bien qu'on donne immédiatement leurs noms aux spectacles que ces lieux ont vus, comme on nomme le parfum qui a été contenu dans une fiole longtemps après que la dernière goutte a été épuisée; ces spectacles, à Bruxelles, ce sont des fêtes et des exécutions, à Gand des émeutes populaires, à Delft des attroupements pacifiques pleins de fièvre et d'anxiété.

« A l'hôtel de ville, puis à Sainte-Gudule, immédiatement », dis-je au cocher chargé de me conduire à travers Bruxelles; mais il me parut que le respect du passé n'avait pas trouvé dans l'âme de ce cocher, je ne dirai pas un sanctuaire, mais même une simple mansarde, car il se mit à réclamer en faveur des droits du présent avec la même insistance radicale que s'il s'était agi d'élire feu M. Verhaegen. « Mais, monsieur, me dit-il d'un air où pointait un léger reproche, nous avons aussi la colonne de la Constitution. — Cela m'est égal, je la vois d'ici; menez-moi à l'hôtel de ville. — Mais, monsieur, nous avons le monument des Martyrs. — Fort bien, je le verrai plus tard; pour le quart d'heure, j'aime mieux que vous me meniez à Sainte-Gudule. — Mais non, monsieur, il vaut bien mieux que je vous fasse voir le marché couvert et les galeries Saint-Hubert. — Ah! ma foi, allez où vous voudrez et faites ce qui vous plaira. » Mon obstiné cocher eut raison cependant de ne me conduire à l'hôtel de ville qu'après m'avoir montré

la ville moderne, car le contraste fut ainsi plus saisissant. Rien certes n'est étrange comme cette antithèse. Cette place de l'hôtel de ville éclate au milieu du Bruxelles moderne comme un chapitre de Walter Scott qui se trouverait relié au beau milieu d'un roman de Balzac, ou mieux encore comme une scène de Shakspeare qui serait intercalée au milieu d'une comédie de Scribe.

Toute l'ancienne vie des Flandres est là, au moins dans ce qu'elle eut de joyeux, d'heureux et de noble. Dans ce ravissant édifice, les dons et les inclinations des vieux Flamands se laissent lire en caractères admirables, somptuosité alliée à la bonhomie, magnificence cordiale, amour de l'ornement poussé volontiers jusqu'à l'étalage, une délicatesse inouïe unie à une solidité réelle qui fait penser à un ouvrage de fées sorti d'une main noueuse de géant, ou à ce filet si subtil dont Vulcain enlaça Vénus et Mars, et qui était pourtant l'ouvrage des robustes cyclopes enfumés. Et de fait c'est la comparaison qui s'est présentée à notre esprit toutes les fois que nous avons contemplé quelques-uns des édifices municipaux des Flandres, le bijou gothique de Bruges, la partie non italienne de l'hôtel de ville de Gand. Contraste singulier et pourtant fort explicable! Là où nous mettons le plus notre âme, c'est dans nos aspirations, et les qualités que nous préférons entre toutes sont celles qui sont contraires à notre nature. C'est ainsi que tous ces riches vendeurs et tisseurs de

laine, fouleurs, tanneurs, élevèrent autrefois ces édifices qui sont comme des aspirations à la grâce, délicates comme le désir d'où elles sortirent, solides comme les mains qui les élevèrent. Nul peuple peut-être n'a su assouplir et rendre la pierre riante comme les Flamands. Ces charmants édifices n'ont aucune rigidité, rien qui rappelle la résistance de la matière qui les a formés; on dirait que ces pierres furent une espèce de chair susceptible de prendre les mouvements les plus délicats : de là l'aspect pittoresque des édifices flamands. Ceux qui aiment à rapporter à une faculté principale toutes les manifestations les plus éloignées de la vie d'un peuple trouveront ici une confirmation de leurs théories à laquelle ils n'ont pas songé peut-être. Les Flamands sont peintres avant tout, et ils ont porté dans leur architecture leurs qualités de coloristes. Leurs édifices rient à l'œil, qu'ils amusent, comme le plus éclatant de leurs tableaux. De tous les échantillons de ce pittoresque architectural, le plus achevé est certainement la place de l'hôtel de ville de Bruxelles.

C'est mieux que le décor d'un tableau, c'est un tableau tout fait. La place est disposée à souhait pour les jeux de l'ombre et de la lumière. Les maisons des métiers, délicatement ouvragées, appellent aux fenêtres et aux portes comme complément naturel ces riches costumes et ces couleurs variées que repoussent au contraire les édifices au style sévère et les demeures aux façades unies. On n'a aucune peine



à se représenter le gai spectacle que pouvait offrir cette place les jours de fête et de tournois seigneuriaux, lorsqu'une foule bariolée la bordait et que les bustes des riches bourgeoises des métiers se penchaient aux fenêtres afin de contempler les simulacres d'exploits des grands de ce monde. Et quelle admirable arène de tournois, surtout quand on la compare à celle que d'autres villes accordaient à leurs princes et seigneurs! Certes, lorsqu'un bourgeois de Bruxelles visitait Francfort, la ville impériale, et qu'il voyait cette étroite place, comprise entre le Rœmer et la cathédrale, où dans les jours solennels s'ébattaient les chevaliers, il devait se sentir fier et pouvait dire à quelqu'un de ses compères de la vieille ville libre : « Vraiment, c'est là tout l'espace que vous accordez à vos seigneurs, cette arène de combats de coqs où les deux adversaires n'ont pas de champ pour s'élancer l'un contre l'autre, et où il doit arriver de deux choses l'une, ou bien qu'ils s'embrochent du premier coup, ou bien que faute d'élan ils ne se font jamais aucun mal, sans compter que grâce à la disposition de cet étroit champ clos l'éclat d'une lance d'un chevalier maladroit ou malheureux peut aller crever l'œil de quelqu'un d'entre vos enfants ou vos femmes aux fenêtres. Nous, nous faisons mieux les choses, et quand nos maîtres nous font l'honneur de nous visiter, nous avons à leur offrir une belle place, bien vaste, à leur grand plaisir et au nôtre aussi, car, comme ils ont toute latitude pour prendre leur élan,

il est arrivé plusieurs fois que certains ont été désarçonnés, ce qui a donné plus de mouvement à la fête, et même que quelques-uns se sont tués, ce qui nous a fourni matière à conversation pendant un mois, et nous a gratifié d'une date pour fixer nos souvenirs. »

Mais les Bruxellois du temps présent peuvent être fiers de cet hôtel de ville non moins que leurs ancêtres, car il leur rend, s'ils savent bien observer, un service politique des plus signalés. Mieux qu'aucun édifice moderne, mieux que la colonne de la Constitution, mieux que le monument des Martyrs, cet hôtel de ville sacre Bruxelles capitale et établit l'authenticité d'une nationalité belge. Quand on ne voit que la ville moderne, on peut vraiment douter de cette fameuse nationalité belge tant controversée. Est-ce une capitale qu'on vient de parcourir, ou bien n'est-ce qu'une belle ville de province française? Mais dès qu'on arrive sur cette superbe place, on ne doute plus. Oui, Bruxelles est bien une capitale, car une capitale seule peut contenir un pareil hôtel de ville, expression suprême de la vie municipale de toute une nation. Ce n'est pas là l'hôtel de ville d'une simple cité à franchises; il a un caractère plus général qui en fait le résumé, la synthèse de la vie éparse dans tout un pays, et qui partout ailleurs n'a donné d'elle-même que des expressions locales et particulières. Cet hôtel de ville est donc le meilleur témoin de la nationalité belge; il s'appuie sur l'authenticité de l'histoire pour attester que ce peuple avait sa manière

de vivre libre et indépendante longtemps avant 1830, et je m'étonne que quelque avocat patriote n'ait pas encore songé à employer cet argument. Le véritable monument des Martyrs, c'est cette place où furent décapités Horn et Egmont pour avoir soutenu, eux aussi, à la manière de leur temps, les droits de cette nationalité ; la véritable colonne de la Constitution, c'est cet édifice où de longues générations de bourgmestres et d'échevins exercèrent les franchises municipales et les défendirent contre leurs voisins redoutables et leurs maîtres puissants, rois de France, ducs de Bourgogne, rois d'Espagne, césars d'Autriche. S'il suffit par hasard d'un sentiment durable pour former une nationalité, les Belges sont bien un peuple distinct. Dans la salle du conseil, on voit un plafond peint par Janssens représentant l'assemblée des dieux, dont les figures paraissent changer d'attitude selon le point de vue d'où on les regarde. Elles n'en ont pourtant qu'une seule, et c'est ainsi que sous les dominations diverses qu'elle a traversées, et qui ont paru la réduire au rang de province et lui enlever ainsi tout droit à se proclamer une nationalité, la Belgique a toujours au fond gardé le même caractère, la franchise de cet esprit municipal dont l'hôtel de ville de Bruxelles est la suprême expression.

Si toute la vie joyeuse et toutes les pompes officielles des anciennes Flandres ressuscitent sur la place de l'hôtel de ville de Bruxelles, toute leur vie orageuse

et populaire ressuscite sur le grand marché du vendredi de Gand. Réduite comme elle l'est aujourd'hui, cette place est encore singulièrement imposante; mais au moyen âge, quand elle présentait une étendue double, elle dut avoir quelque chose de réellement formidable. Ceux qui aiment à appliquer à l'histoire un certain système de génération spontanée, qui croient que la vie des nations se crée d'elle-même ses organes, peuvent s'autoriser de l'existence de cette place pour affirmer la vérité de leurs théories. Étant donnée une population turbulente, dont la révolte était l'âme, un champ d'émeute admirablement choisi s'est créé de lui-même dans les meilleures conditions possibles pour faciliter la rébellion et assurer au peuple en un clin d'œil l'exécution de ses volontés. Il était assez vaste pour contenir toute la population de la ville; quand il était rempli, Gand était nécessairement vide, et il ne devait rester au logis que les octogénaires, les malades et les peureux. Situé au centre de la cité, la foule pouvait en quelques minutes s'y porter de tous les quartiers à la fois, et, ses résolutions prises, se retirer sans encombrements anarchiques par toutes les artères d'où avait découlé son déluge. A un signal donné, tous ces gens de métiers, laissant leurs portes ouvertes derrière eux et leurs boutiques à la garde d'une fillette ou d'un apprenti, débouchaient sur la place, étroitement enlacés, bras dessus bras dessous, et se poussant avec ce robuste coup d'épaule qui fut célèbre à Rosebecque ; là

ils se pressaient autour de l'orateur populaire, Jacob d'Arteveld, Jean Lyon ou Pierre Dubois, donnaient aux soufflets de forge qui leur servaient de poumons l'hygiénique exercice d'une heure ou deux de vociférations flamandes, amnistiaient un meurtre, en accordaient un autre, déclaraient en danger les vieilles franchises de Gand, décrétaient la guerre contre Bruges ou Audenarde pour le lendemain, puis retournaient achever l'ouvrage commencé. C'est à peine si la vie sociale devait être suspendue quelques heures par ces attroupements périodiques, et certes rarement jour d'émeute dut être complétement un jour de chomage, tant cet organe essentiel de la vie gantoise était merveilleusement approprié à ses fonctions.

Le marché du vendredi est le témoin historique de la véritable démocratie gantoise, qui est comprise tout entière dans un seul siècle, le XIVe, aprés lequel elle décline pour ne plus se relever que sous des formes affaiblies. Dès lors le marché célèbre voit diminuer les bruyantes visites; mais dans ce court espace de quatre-vingts ans, que de choses cette place n'a-t-elle pas vues! Elle a vu les convocations de Jacob van Arteveld, un des plus remarquables organisateur des forces populaires qui aient jamais été, le véritable créateur de cette démocratie gantoise, informe jusqu'à lui et qui ne put survivre à ses traditions. Elle a entendu les députés gantois revenus de leur ambassade auprès d'Édouard III insinuer la

trahison de Jacob et le peuple partir courroucé en vociférant : « Nous voulons qu'on nous rende compte du trésor des Flandres. » Elle a vu Jean Lyon, ex-favori de Louis de Male, se soulever contre son seigneur, et déclarant que c'en était fait des franchises de Gand, si les gens de Bruges pouvaient détourner la Lys à leur profit, lancer la terreur sur la cité et la guerre sur les villes voisines. Puis elle a vu les quatre capitaines des chaperons blancs se partager le pouvoir militaire, et lorsqu'ils eurent tous été tués moins un seul, le dernier survivant, ému d'une pensée patriotique, renouer la tradition du grand Arteveld, et présenter Philippe son fils aux acclamations du peuple. Nul monument dans cette ville de Gand, qui en contient de si divers, n'égale en importance historique ce vaste espace ouvert, bien tranquille aujourd'hui, mais où circule encore le fantôme de la démocratie flamande, et que l'imagination peuple sans efforts de la fourmilière humaine à têtes blondes, à barbes rousses, qui s'y agitait autrefois en brandissant ses marteaux de forgerons et ses barres de tisserands.

De Gand à Delft, la distançe est moins grande qu'il ne semble au premier abord, car bien mieux que Bruges, bien mieux qu'Anvers, Gand, quoique moins au nord, est la véritable transition de la Flandre à la Hollande. Un souffle de Hollande se fait sentir dès qu'on est à Gand ; c'est la même lumière douce, un peu moins pâle, la même fraîche verdure, un peu moins mate seulement ; l'air y est déjà humide, les

eaux commencent à prendre quelque chose de cette transparence qu'elles ont en Hollande. Historiquement aussi, Gand fait la transition de la Flandre à la Hollande, la commune gantoise étant de toutes les communes flamandes celle dans laquelle se manifestent le plus fortement les qualités propres au caractère hollandais, une indépendance entière, un radicalisme d'opinions sans mélange, une allure démocratique toute d'une pièce, sans alliage d'aucune de ces hésitations, de ces mouvements de déférence et d'obéissance qui se remarquent dans l'histoire des autres municipalités de Belgique.

Ce sont encore des attroupements populaires qu'évoque cette magnifique place de Delft, comprise entre un hôtel de ville sans grande beauté, mais solide, cossu comme un bourgeois bien posé, et une église qui, sans avoir rien d'admirable, a de la masse et de l'élévation; seulement ces attroupements ont un caractère bien différent de ceux de Gand. Ce n'est pas un peuple attroupé d'une manière menaçante pour défendre ses franchises; c'est un peuple attroupé par anxiété patriotique pour apprendre des nouvelles de ses défenseurs. Le peintre qui voudrait représenter quelqu'une de ces foules si fréquentes dans les Pays-Bas du XVI[e] siècle ne pourrait choisir une meilleure scène que la place de l'hôtel de ville de Delft. On voit d'ici le tableau. Le peuple est accouru pour entendre la lecture de quelque proclamation ou les nouvelles de la guerre, celles du siége de Leyde ou

de Harlem. Il se fait tard, le crépuscule tombe ou même la nuit est déjà venue ; mais l'anxiété populaire demandait satisfaction immédiate. Des torches allumées éclairant çà et là fortement quelques groupes font d'autant mieux ressortir cette masse baignée d'ombres. Debout sur le perron de l'ancien hôtel, ou même familièrement mêlé au peuple, et s'en distinguant seulement par le cercle de torches qui l'entoure, le bourgmestre lit les nouvelles. Auprès de lui, on peut supposer quelque éminent personnage ; peut-être le grand Guillaume, dont Delft était la résidence, est-il là en personne, tel qu'on le voit sur le tombeau somptueux et tourmenté de l'église neuve, avec son petit bonnet de soie noire sous lequel nous ne l'avions jamais imaginé avant d'aller en Hollande, et son pauvre habillement militaire, dont ne voudrait pas le dernier de nos sous-lieutenants, et qui dépasse de beaucoup la simplicité très-connue de la mise de Cromwell (1). Telle fut sans doute la scène que présenta

(1) Ce petit bonnet de soie noire avec lequel Guillaume est souvent représenté dans les portraits que l'on voit en Hollande a été pour nous une véritable surprise. Il modifie sans l'altérer le caractère de sa morose et sérieuse physionomie ; il lui donne une bonhomie et une familiarité paternelle qu'il n'a pas du tout dans les images que nous avions vues de lui, ni dans les statues équestres et autres qui décorent les places publiques, celle de La Haye, par exemple, où le prince seul apparaît, figure bien campée d'ailleurs et non sans mérite. Ce bonnet en fait mieux que le défenseur des libertés néerlandaises, il en fait vraiment le père du peuple qu'il soutient. Quant aux vêtements que portait Guillaume le jour de son assassinat, précieuse relique que l'on conserve au musée des curiosités de La Haye, ils

Delft le soir du 30 octobre 1574, quand les courriers de Leyde apportèrent la nouvelle que le siége avait été levé le matin même ; tel le spectacle qu'il dut présenter presque tous les soirs pendant le cours de cette cruelle guerre, car par sa position Delft était admirablement choisi pour servir de centre de nouvelles, et les courriers devaient y arriver plusieurs fois par jour des grandes villes du nord et du sud avec une célérité à laquelle nos chemins de fer n'ajouteraient que peu de chose. En allant à franc étrier,

plaident étonnamment en faveur de son esprit d'économie et du puritanisme de ses habitudes. Ni le roi Dagobert, ni le roi Étienne d'Angleterre, tous deux célèbres par la médiocrité de leur garde-robe, n'ont certes jamais porté de pareils vêtements ; mais cette pauvre guenille, pour celui qui sait voir, sacre le prince d'Orange politique accompli autant que grand patriote. Le chef des *gueux* a vraiment porté leur costume. Le seul objet de prix que l'on rencontre parmi ces loques est une montre d'or avec deux miniatures, l'une sur le cadran, l'autre sur le côté intérieur du boîtier. Ces deux miniatures ont-elles une signification ? L'une représente une cérémonie difficile à définir qui se passe dans un temple. Est-ce un mariage? Alors pourquoi l'enfant nu qui est aux pieds des personnages n'a-t-il pas les attributs de l'Hymen ? Et que sont ces deux dames qui, dans la seconde miniature, appellent l'enfant? L'une se courbe pour le recevoir ; l'autre observe une attitude plus réservée. Il n'est pas possible que cette montre ait été léguée à Guillaume, et il est plus que probable qu'elle avait été achetée et commandée par lui. Quelque archéologue hollandais devrait bien prendre cette montre pour sujet d'une savante dissertation. Pour nous, nous avons fait en la regardant toute sorte d'hypothèses que nous exprimons, bien entendu, sous toutes réserves. Peut-être les deux dames sont-elles les deux femmes de Guillaume. Peut-être symbolisent-elles la Flandre et la Hollande, et l'enfant représente-t-il la religion réformée.

un cavalier pouvait, en moins d'une heure, venir de Rotterdam avec les nouvelles de Flandre; en quatre heures, cinq heures au plus, il pouvait venir d'Amsterdam apportant les nouvelles du nord et de la Frise. Delft fut le théâtre de longues heures de fièvre et d'attente, et ces heures, le voyageur les ressuscite sans peine quand il visite cette ville.

Cet éclat n'a duré qu'un moment, cette importance fut toute passagère, et, une fois la guerre terminée, Delft, cessant d'être le séjour de l'état-major de l'insurrection et son bureau central de nouvelles, passa rapidement de cette existence agitée à la paix profonde qui l'enveloppe aujourd'hui. Les Hollandais, ingrats pour cette ville, prétendent qu'on y meurt d'ennui. Elle est pourtant bien jolie avec sa grande place enfermée comme une île entre ses canaux, la belle rangée de demeures au caractère aristocratique qui part du *Prinzenhof*, et les riantes maisons de brique rouge vif de ses extrémités, particulièrement de la route qui mène à La Haye. Telle elle était vingt ans après la guerre, telle elle est encore aujourd'hui. On la reconnaît sans peine dans l'admirable petit tableau qu'un peintre à peu près inconnu parmi nous lui a consacré au XVIIe siècle, et qu'on peut voir au musée de La Haye : voici bien le canal qui va de Delft à La Haye, c'est bien toujours ainsi que les maisons baignent leur pied dans l'eau immobile, c'est bien toujours ainsi que la lumière frappe sur les murailles rouges.

Cette *Vue de Delft*, peinte par van der Meer, qui était lui-même né dans cette ville, n'a pas été remarquée comme elle le mérite, et parmi les rares connaisseurs qui l'ont signalée, nous ne voyons guère que Théophile Gautier qui lui ait attribué son importance réelle. C'est un des plus charmants bijoux de ce musée de La Haye, qui en contient tant. Tous les échantillons de van der Meer que nous avons eu le bonheur de voir nous ont donné des sensations que nous appellerons volontiers modernes, puisque nous ne les avons éprouvées que devant les toiles de peintres tout à fait contemporains, peut-être parce que les procédés qu'il employa sont ceux dont se sont servis de préférence certains artistes de nos jours. Croirez-vous, par exemple, que cette *Vue de Delft* nous a donné la sensation d'un Decamps, à ce point qu'au premier aspect nous avons cru à un tableau de ce peintre égaré à La Haye? C'est le même coloris que Decamps, la même magie de réalité, le même relief, plus une transparence, particulièrement dans la manière dont les eaux sont traitées, que Decamps n'eut jamais à ce degré. Le musée van der Hoop contient de van der Meer un petit tableau de genre représentant une femme en robe bleue debout et lisant une lettre. Mon livret m'assure que ce tableau est un peu terne et froid. Mon livret est trop sévère, mais, si Alfred Steevens l'a vu, il me semble qu'il a pu dire : Voilà un tableau que je voudrais avoir signé. De cette œuvre s'échappe ce même sentiment

de fine réalité que nous avons goûté si souvent dans les petites toiles où Steevens a transporté la vie bourgeoise de nos jours, et il est en outre comme parfumé d'une chasteté que Steevens ne connaît pas. Tout un monde intermédiaire hollandais, aussi loin du monde de van Ostade que du monde de Terburg, un monde bourgeois, sérieux, sédentaire, de mœurs pures, d'habitudes nettes, ayant la propreté pour élégance, la sensibilité contenue pour passion, ressuscite dans cette petite toile de van der Meer. Quant au ton un peu froid qui résulte des couleurs bleue et grise employées par l'artiste, il est en parfaite harmonie avec le caractère du type féminin représenté et avec le caractère plus général de la vie modeste, honnêtement ordonnée, que ce type révèle. Le bleu et le gris perle sont les couleurs des mœurs pures et des existences qui préfèrent la netteté à l'éclat, et la sévérité de mon livret n'a pas assez tenu compte de l'analogie des couleurs avec les sentiments humains.

C'est sur cette note presque moderne amenée par un peintre ancien qu'il nous plaît d'arrêter cette promenade à travers le passé; mais le temps a-t-il une existence, et ce passé fut-il beaucoup plus différent du présent que le charmant van der Meer de nos modernes paysagistes et peintres de genre?

V

PIERRE-PAUL RUBENS

Quiconque admire Rubens sur les seuls échantillons que nous possédons de lui risque fort de le calomnier. Ceux qui ne l'ont vu qu'à Paris connaissent exactement le grand coloriste, l'homme de métier, le maître-ouvrier, l'artiste qui posséda plus que personne au monde l'œil et la main du peintre; mais c'est à Anvers qu'il faut aller pour connaître l'homme de génie, et pour se rendre compte de sa portée d'âme et d'intelligence. Rubens n'est pas seulement le plus grand des peintres flamands; sans en avoir trop conscience et par le seul instinct du génie, il a renfermé dans ses toiles toute une philosophie religieuse. Il a donné par la peinture l'expression suprême du christianisme qui fut propre aux Flandres, et il a résumé toutes les interprétations que les autres

artistes flamands avaient présentées de ce sentiment pathétique et puissant. Expliquons en quelques mots en quoi consiste ce sentiment.

Le christianisme des Flandres est un christianisme charnel et populaire, compris par une seule de nos facultés, celle qui est la plus rapprochée de notre nature physique, celle qui met notre chair en mouvement, la sensibilité. C'est le christianisme d'une race de plébéiens, non d'une race d'aristocrates et de lettrés. Il ne s'est pas associé comme en Italie à l'idée de beauté, il ne s'est pas raffiné comme en France jusqu'à perdre sa substance historique pour laisser seulement apparaître sa métaphysique et sa morale. Aussi ne faut-il chercher dans les productions de l'art flamand ni les conceptions idéales des artistes italiens, ni l'élévation morale chrétienne des grands artistes français, la noblesse sévère d'un Poussin, la pureté d'un Lesueur. Le sentiment qu'ont traduit les artistes flamands, c'est ce sentiment, fort différent de celui des docteurs et des lettrés, qui gagna dès l'origine le petit peuple de tous les pays à la cause du christianisme, la pitié. Le peuple de tous pays en effet a été converti au christianisme par les yeux, non par les oreilles, par le cœur, non par l'intelligence ; il a cru parce qu'il a pleuré, et il a joint les mains pour la prière parce qu'il les avait jointes pour la compassion. Une fleur divinement merveilleuse, type de toute perfection, avait éclos de son sein, un être souverainement bon, souverainement juste, sou-

verainement aimable, et les puissants de ce monde avaient mis en croix, après l'avoir abreuvé d'outrages, celui dont ils n'étaient pas dignes de délier les sandales. Devant ce spectacle, une stupéfaction mille fois plus redoutable que la révolte de la justice outragée, une stupéfaction que le temps ne dissipa point, et que chaque génération, chaque peuple ressentit à son tour, s'empara de toutes les âmes naïves. Un immense *est-il bien possible!* fut le cri qui sortit d'âge en âge de la conscience populaire, et ce cri est encore aujourd'hui celui qui échappe à tout nouveau chrétien. La sympathie violentée, la vie atteinte jusque dans les profondeurs où la nature physique et la nature morale se confondent, voilà le fondement de ce christianisme populaire que nous nommons charnel, non pour lui attacher aucune idée d'infériorité, mais pour désigner son origine véritable, qui fut un mouvement de la sensibilité blessée pour l'éternité.

Voilà pourquoi ces images sanglantes qui excitent les répugnances de nos beaux esprits, et qui arrachent maintes fois la désapprobation de nos *dilettanti* des classes élevées en matière de religion et de philosophie, abondent dans les temples chrétiens. Ces images, c'est la sensibilité populaire qui les a voulues et créées. Ces mains et ces pieds percés de clous, ce flanc ouvert d'un coup de lance, ce corps déchiré par les verges, cette tête saignante sous la couronne d'épines, sont les véritables objets de la dévotion populaire, car ils ressuscitent ce sentiment de pitié

d'où elle sortit. Plus terrible est l'image, et plus étroitement l'âme populaire est rappelée à ce qui est son intime religion, les souffrances et la mort du Christ, plus les interjections naïves qu'appelle cette contemplation sortent profondes et douloureuses du fond des entrailles. Le Christ roi couronné de gloire dans le royaume mystique de son père, le Christ juge du *Jugement dernier* de Michel-Ange, c'est là le Christ des théologiens et des philosophes ; mais le Christ saignant sur la croix, dont l'âme éminente n'a recueilli d'autre royauté que le supplice, voilà le Christ du peuple, qui a aimé et aimera toujours à pleurer devant ses images les douleurs, les dangers, les affronts, auxquels l'exposent lui-même en ce monde la pauvreté et la faiblesse. Le christianisme des classes lettrées est une idée, le christianisme des classes populaires est un fait : entre les deux interprétations, il y a aussi loin que de la terrestre vallée de larmes à la mystique Jérusalem.

Ce christianisme populaire a existé dans tous les pays, mais c'est dans la Flandre seule qu'il a trouvé des interprètes de génie. Les maîtres anciens des pays allemands exprimèrent aussi ce même sentiment, et, pour prendre les deux exemples les plus illustres, ce n'est pas un autre christianisme que traduisirent par le pinceau Holbein et Albert Dürer; mais dans ces pays deux événements vinrent couper court à cette interprétation, les leçons de beauté données par l'Italie et la réformation. Placée dans

des conditions plus favorables, la Flandre resta fidèle au sentiment populaire, et les leçons de l'Italie ne servirent à ses artistes qu'à enrichir d'éclat et de lumière leurs traductions de ce poignant épisode devant lequel les cieux se voilèrent, *la Passion*. Cet épisode est le véritable domaine des artistes flamands, celui où ils règnent en maîtres souverains.

Le Christ qu'ils ont peint à l'envi, ce n'est donc pas le Christ radieux de *la Transfiguration*, ce n'est pas le Fils de Dieu, c'est le fils de l'homme. Des deux natures qui sont en Jésus, l'une s'est dissimulée, la nature divine ; l'autre, la nature humaine, se montre seule avec tout ce qu'il lui a fallu subir de souffrances et d'outrages. Cependant une remarque importante doit être faite ici, c'est que ces peintures, quoiqu'elles ne laissent apparaître que la nature humaine du Christ, sont cependant strictement orthodoxes et conformes à la tradition catholique. Rien n'indique mieux que ce fait à quel point de profondeur le catholicisme a jeté ses racines dans les cœurs du peuple flamand. Ce christianisme populaire qui s'attache surtout au Christ douloureux est de pente glissante ; mais il n'est tombé ici dans aucune des hérésies qu'il est si apte à engendrer : rien ne rappelle dans l'art flamand le sentiment exclusivement rationaliste et démocratique de Rembrandt, ni l'espèce d'arianisme d'Albert Dürer et d'Holbein. Rien ne nous dit devant les peintures des artistes flamands, comme devant les tableaux de Dürer et d'Holbein : il n'était

qu'homme quand il souffrit, et il s'était séparé de sa partie divine pour mieux ressentir toute l'amertume de la condition humaine. Bien moins encore nous disons-nous comme devant Rembrandt : C'est simplement un homme pauvre et faible martyrisé par la puissance. Par une sorte de miracle dû à la foi naïve populaire, le Christ flamand n'a pas abdiqué son caractère surnaturel. Ce caractère surnaturel, il est jusque dans le corps mort de *la Descente de croix* de Rubens ; mais c'est précisément par l'intensité des souffrances de la personne humaine, qui dépassent les forces de la commune humanité, que se révèle la nature divine.

Ce christianisme populaire des Flandres s'exprime encore par la forme sous laquelle l'art flamand a de préférence représenté la personne la plus importante de la religion catholique après le Christ, la Vierge Marie. La Vierge flamande, ce n'est pas la mystique jeune reine espagnole du miracle de la conception, ce n'est pas la *madonna* italienne, l'heureuse mère pressant dans ses bras un enfant aussi beau et aussi pur qu'elle, c'est la *Mater dolorosa*, la pauvre femme du peuple qui pleura toutes ses larmes au pied de la croix de son fils (1). On la voit apparaître dès l'ori-

(1) Il n'y a pas de règle, aussi générale qu'elle soit, qui n'ait des exceptions, et ces exceptions sont nombreuses dans l'art flamand. Quentin Matsys, Rubens, Van Dyck et d'autres ont peint plus d'une fois la Vierge à un autre âge et avec un autre caractère ; mais enfin c'est la *Mater dolorosa* qui domine.

gine de l'art flamand, cette *Mater dolorosa*, avec son costume qui est en partie d'une paysanne, en partie d'une béguine, sa coiffe blanche, sa cape et son long manteau bleus. C'est ainsi qu'elle se présente dans *la Descente de croix* d'Hemling. Comme elle pleure dans cet admirable tableau! toute l'eau de son corps est montée à ses yeux, et c'est un tel déluge qu'il semble que les larmes ne s'arrêteront jamais, tant elles coulent d'un flot vigoureux. Cette vierge d'Hemling est bien l'expression la plus sincère et la plus naturelle de la douleur que jamais artiste ait peinte. C'est ainsi qu'elle apparaît plus tard dans l'*Ensevelissement du Christ* de Quentin Matsys, éplorée, désespérée, se séparant du cher cadavre avec déchirement, comme si par une illusion de l'amour maternel elle croyait posséder encore son fils tant qu'elle possède son corps mort. C'est ainsi qu'on la voit enfin dans la *Mise au tombeau* de Van Dyck et dans les nombreuses toiles où le noble artiste l'a montrée au pied de la croix avec saint Jean.

Enfin ce christianisme populaire éclate dans l'art flamand par l'importance toute particulière qu'il a donnée aux personnages des bourreaux : dans ses toiles, comme dans les mystères naïfs du moyen âge, les bourreaux représentent toute laideur, toute férocité, toute bestialité. Ainsi que la compassion pour le Christ, cette haine est de nature toute physique ; la sensibilité irritée met dans son aversion une force égale à son amour. On ferait la plus hideuse collec-

tion de types de bestialité et de méchanceté avec les bourreaux de l'art flamand; contentons-nous de nommer ceux d'un seul ouvrage, les exécuteurs de la célèbre *Élévation en croix* de Rubens à Notre-Dame d'Anvers. Certes, cette grande toile, œuvre de la jeunesse de Rubens, n'est pas une de celles où son génie se montre dans sa pleine originalité, et, placée comme elle l'est à côté de la *Descente de croix*, on peut mesurer la distance qui la sépare des toiles de la maturité du peintre; mais il est au moins une qualité par laquelle elle peut lutter avec ses plus grands chefs-d'œuvre, la furie du mouvement. Avec quelle vigueur tous ces goujats poussent la croix pour la planter droite! quel entrain ils mettent dans leur horrible besogne! C'est la réalité même dans toute sa brutalité; leurs muscles font saillie à croire qu'ils vont éclater, et l'on entend distinctement le *hein!* qui s'échappe des poitrines de ces rustres pour aider leur robuste effort. Rubens avait trop de génie pour faire de ses bourreaux des caricatures grimaçantes à la façon d'un Jordaens ou de tel autre; mais il a fait mieux, car il en a fait la plus franche expression de la férocité humaine.

Ce n'est pas la beauté qui est le fruit naturel du sentiment que nous venons de décrire, c'est le pathétique: aussi le trait caractéristique de tous les maîtres flamands, sans exception, est-il une puissance dramatique dont nulle école n'a jamais approché. Ils ont été vaincus dans la représentation et la conception de

la beauté, et, quant à ces qualités d'éclat et de coloris, à cette magie de la lumière, à cette magnificence du spectacle pour lesquelles ils sont célèbres, ils ont trouvé dans les Vénitiens des rivaux après avoir trouvé en eux des maîtres et des initiateurs. Les spectacles les plus magnifiques de Rubens, — et Dieu sait s'il en est de riches! — ne dépassent et même n'égalent pas les splendeurs des *Noces de Cana* de Véronèse, et, en tout cas, n'existeraient point sans les leçons des Vénitiens. Cet admirable volet gauche du triptyque de *la Descente de Croix* représentant la visite à sainte Élisabeth, où l'on voit la Vierge, vêtue de velours rouge, dans tout l'éclat de la jeunesse, s'avancer du pas élégant et majestueux de la princesse héréditaire du ciel, dont elle sera plus tard la reine douairière, vient en droite ligne de Venise. Il en vient aussi, le spectacle somptueux du fameux tableau à double disposition de Saint-Bavon de Gand, avec ses riches costumes et sa prodigalité de beaux visages; mais, pour l'expression du pathétique, les Flamands furent leurs seuls maîtres, et, parmi eux, nul, dans ses jours les plus fougueux, n'égala jamais la puissance dramatique de Rubens.

Il faut la voir, cette puissance, dans ce *Christ entre les deux larrons* qui se trouve au musée d'Anvers, et que l'on ne peut regarder sans pleurer. Le Christ rend son âme comme il l'a gardée pendant sa courte vie, avec douceur et inaltérable fidélité, spectacle touchant que font ressortir encore davantage

les contorsions du mauvais larron, qui a, lui, paraît-il, une peine infinie à rendre la sienne. La Vierge et saint Jean sont comme enfouis dans une douleur muette; mais le principal personnage du tableau est la Madeleine. Elle s'est affaissée, vaincue par la douleur, au pied de la croix, et ses beaux cheveux blonds, qui naguère avaient essuyé les parfums sur les pieds du Christ, ruissellent à cette heure du sang qui en découle. C'est le moment où un soldat, dure et brune figure de cavalier des bandes espagnoles, lève la lance pour percer le flanc de Jésus. La Madeleine a vu le geste, et ce corps, vaincu par la douleur, se redresse avec une énergie désespérée; elle étend les bras, elle crie, et l'on entend distinctement encore cette fois l'exclamation de la jeune femme. Ce qu'il y a de tendresse, de furie d'amour dans l'accent de cette douleur ne se peut dire; mais là où cette puissance pathétique va jusqu'au bout d'elle-même, c'est dans le petit triptyque du *Christ à la paille* du musée d'Anvers, véritable pendant de la *Flagellation* frénétique de l'église de Saint-Paul. Dans ce triptyque, l'ignoble supplice a pris fin, et le Christ tout sanglant est étendu sur un lit de paille, couche traditionnelle de la misère et du crime. Ce qui augmente au plus haut point l'horreur du spectacle, c'est que ce corps du Christ, ainsi déchiré, est un beau corps blanc, le même corps que le peintre a montré dans sa *Flagellation* debout et recevant les coups. En contemplant ce beau corps, les suaves comparaisons de l'Écriture reviennent au

souvenir; on pense au beau lis de Jessé, à la fleur sans tache, et, cette mystique réminiscence amollissant l'âme, change l'horreur en attendrissement; mais ce n'est encore là qu'un des degrés de ce pathétique. Jetez les yeux sur le volet de gauche où Rubens a donné à son tableau central la plus douce, mais la plus terrible des antithèses, Jésus enfant sur les genoux de la jeune Vierge. Quoi! ces deux épisodes appartiennent à la même histoire! Quoi! c'est à cette horreur sans nom du tableau central, c'est à cette litière sanglante que doit aboutir cet heureux enfant que nous voyons jouant debout sur les genoux de sa mère et dévoré de ses caresses! Ah! cette fois le cœur éclate, et les yeux se détournent pour chercher un autre spectacle qui laisse le temps de redescendre aux larmes, accourues à l'appel du maître. Jamais artiste n'a obtenu un pareil degré d'émotion avec une telle simplicité de moyens.

Ce qui n'est pas moins extraordinaire que la puissance pathétique de Rubens, c'est sa prodigieuse intelligence, une intelligence qui dans le domaine entier des arts n'a d'analogue que celle de Shakspeare, tout imaginative, toute d'intuition et de jet, éclairant les objets d'une lueur subite comme l'éclair, et, rapide aussi comme l'éclair, disparaissant avec une promptitude à faire douter au spectateur qu'elle ait été présente. Cette intelligence, qui est de l'ordre le plus élevé, il la dissimule de manière à presque l'étouffer, humblement, modestement, derrière ses

incomparables talents d'artiste amuseur des yeux, absolument comme Shakspeare dissimule la sienne sous ses qualités de dramaturge. Il a l'air de vous dire : Je ne suis qu'un pauvre ouvrier, doué de quelque facilité, qui travaille à tant la toise et à 100 florins par jour; ne voyez dans tout cela que des formes, des couleurs et des groupes arrangés pour vous plaire un instant. — Mais sous cette modestie, ou plutôt sous cette indifférence, le contemplateur digne de la comprendre découvre bien vite une pensée qui est au niveau des plus grandes choses.

Contemplez-la, cette intelligence, dans l'incroyable *Adoration des Mages* du musée d'Anvers; là elle est digne de toute sorte d'admiration. Grands dieux! que de choses il y a dans ce tableau! Il y a d'abord les qualités matérielles de l'artiste, qui n'ont jamais eu plus d'éclat, la beauté du spectacle, la splendeur des étoffes, les pittoresques cassures des épais brocarts, les draperies vertes et rouges, l'éblouissement de la lumière. Puis il y a la couleur locale de l'Orient, devinée deux cents ans passés avant nos modernes artistes, qui ont considéré pourtant cette couleur locale comme leur conquête et l'Orient comme le domaine qu'ils avaient découvert, ce qui par parenthèse est fait pour nous rendre modestes. Puis au-dessus de cette couleur locale extérieure et matérielle il y a la couleur locale intrinsèque et morale : toute la sagesse, toute la gravité sentencieuse, toute la révérence religieuse

et aussi toute la sensualité de l'Orient sont empreintes sur les visages des divers personnages de cette grande scène. Quand vous avez énuméré et épuisé ces qualités déjà si hautes, voici bien autre chose qui se révèle à votre admiration. Tranquillement, et déguisant, autant qu'il l'a pu, sa pensée sous la pompe extérieure du spectacle, Rubens a raconté dans cette scène de l'adoration de l'enfant divin toute la fortune future et toutes les destinées ultérieures du christianisme.

Ces trois mages représentent les trois castes de la race humaine qui tour à tour viendront à Jésus, et qui viendront à lui précisément dans l'attitude où les a représentés Rubens. Le premier et le seul qui adore réellement est le mage agenouillé aux pieds de l'enfant. Celui-là est le mage de race sacerdotale, le mage selon l'ordre de Melchisédech; on n'en peut douter à son blanc surplis et au petit enfant de chœur dissimulé sous la forme d'un page qui l'accompagne. Le second, celui qui se tient debout à l'angle du tableau dans une attitude si redoutable, recouvert d'un si beau manteau de brocart rouge, c'est le mage de race politique, le mage selon l'ordre de Nemrod et de César, le représentant de la puissance et de la force. Aristocratiquement il se tient à l'écart; son terrible visage, où se lit l'habitude du commandement, ne dit rien de bon; visiblement il se passe en son âme un terrible combat où l'orgueil joue le premier rôle. L'adoration lui coûte, et lui coûtera plus encore dans l'avenir, on

le voit. Quoi ! lui, Cyrus, Nabuchodonosor, être appelé de si loin par une force mystérieuse pour adorer cette créature? Quoi! une destinée merveilleuse représentée par l'étoile conductrice plane sur cet enfant enveloppé dans ces humbles langes? Quoi! cette image de la faiblesse sera plus puissante que la puissance, et les rois devront rendre la justice en son nom? Il y viendra cependant, car sa science magique lui apprend qu'irrésistibles sont les ordres du destin; mais il y viendra le plus tard possible, et en attendant il rechigne et fronce son sévère sourcil.

Le troisième mage est un jeune rajah indien ou un chef abyssin élégamment vêtu de vert, coiffé d'un joli turban surmonté d'une aigrette, au teint de moricaud, aux lèvres sensuelles, au visage réjoui, avec un petit ventre tout rondelet bien dessiné par son justaucorps. Celui-là ne se prosterne pas comme le premier, il ne se tient pas à l'écart comme le second; que fait-il, le jeune mécréant? Ce qu'il fait, il regarde obliquement la Vierge et l'enfant avec des yeux en coulisse ; mais il y a dans ce regard tant de bonté, le sourire de l'humaine sympathie éclaire si gentiment ce sensuel visage, le personnage respire tellement la franchise, la cordialité, l'amour, que nul respect ne vaudrait cette irrévérence. Voilà la force puissante et inconstante par laquelle le christianisme marchera dans le monde en ouvrant les sources de la pitié et de la bonté. Ah! ce jeune rajah, c'est l'image exacte de ce que le christianisme fera de la

masse de l'humanité, faible de chair et riche seulement de bonne volonté, dont il ne convertira jamais entièrement la nature païenne, mais dans laquelle il déposera un levain d'attendrissement qui, à l'heure voulue, soulèvera toute la pâte de la chair. Oui, ce sont bien trois mages, car ils portent d'autres noms que ceux de Balthazar, Melchior et Gaspard ; ils portent les noms des trois termes de la formule qui est la clef de voûte suprême de la magie ; le premier s'appelle *Doxê*, le second *Dunamis*, le troisième *Éros*, science, puissance, amour, les trois forces dont la réunion forme la magie parfaite.

Voilà les pensées qui apparaissent par derrière les spectacles merveilleux de Rubens avec la soudaineté de l'éclair dès qu'on arrête les yeux sur eux avec une attention suffisante. Qu'on ne considère point notre explication comme un jeu de notre imagination mise en mouvement par l'enthousiasme. Cette synthèse de la fortune du christianisme est contenue en toute réalité dans ce tableau, car elle est imposée à la réflexion par l'attitude, les vêtements, les physionomies et la pantomime des personnages. On peut ne pas l'apercevoir ; mais, une fois qu'on l'a aperçue, il est impossible de la nier (1).

(1) Rubens a traité plusieurs fois le sujet de l'*Adoration des mages*, et notamment dans une toile qui orne le maître-autel de l'église de Saint-Jean à Malines ; mais avec la meilleure volonté du monde il m'a été impossible de voir à mon aise cette œuvre fort estimée de beaucoup de connaisseurs : aussi n'en dirai-je rien. Il en est de même de la

Voulez-vous un autre exemple de cette étonnante intelligence? Prenons la *Pêche miraculeuse* qui se voit à Notre-Dame de Malines. C'est un des tableaux que tous les artistes doivent étudier avec le plus de soin, car nulle part les qualités et les défauts du dessin de Rubens ne se sont aussi ouvertement et franchement accusés. Il y a là une série d'*académies* d'après le modèle vivant aussi instructives que variées. Ces dos ronds, ces épaules carrées, ces râbles solides empruntés par Rubens aux matelots du port d'Anvers ont été peints par l'artiste avec une franchise sans mièvrerie et une mâle fermeté égale à la vigueur de ses modèles; mais ce n'est point pour ces qualités de métier du souverain ouvrier, ni pour ses mérites d'exécution, que cette *Pêche miraculeuse* nous attire. Qualités techniques, mérites d'exécution, ce n'est point là ce qui fait de Rubens l'homme de génie qu'il est. Des mérites d'exécution, de la fougue, de l'éclat! mais il y en a aussi, et à un haut degré, dans cette autre *Pêche miraculeuse* de ce désagréable maître de Rubens, Adrien von Noort; mais il y en a au plus haut point chez le brutal et robuste Jordaens. Si vous voulez savoir ce que c'est que le génie, et en quoi il

fameuse *Assomption* du maître-autel de Notre-Dame d'Anvers. Puisque j'en trouve l'occasion, je demanderai pourquoi on laisse ces pages capitales placées dans des conditions si défavorables. Ne pourrait-on les remplacer par de bonnes copies, qui décoreraient tout aussi bien les maîtres-autels que les originaux, et placer ces derniers en lieu sûr, à l'abri de l'humidité, de la fumée des cierges, et à un endroit où l'on puisse les voir?

se sépare du simple talent, considérez le personnage de saint Pierre, qui est le principal du tableau. Certes ce n'est point par l'idéal que brille cette figure ; elle a été prise dans la réalité la plus ordinaire : saint Pierre n'est ni plus ni moins qu'un homme du port d'Anvers. Rubens n'est pas le premier peintre qui ait pris ses figures dans la réalité la plus crue. Deux hommes d'un talent hors ligne, Ribeira et Michel-Ange de Caravage, n'ont fait autre chose toute leur vie ; d'où vient donc que leurs figures ne nous inspirent aucune émotion morale, tandis que les figures de Rubens, qui sont créées d'après le même système, nous touchent si profondément? Il me revient au souvenir certains *Disciples d'Emmaüs* du Caravage que l'on voit à la *National Gallery* de Londres. Caravage a imité le procédé qu'employait le clergé pour ses processions dramatiques, déguisant le chantre de la paroisse en saint Jean-Baptiste et l'étameur du quartier en saint Thomas; il est allé dans un chantier, a pris trois maçons dont les traits lui ont paru s'accorder avec les qualités d'énergie de son pinceau, et puis il a intitulé le tout *les Disciples d'Emmaüs*. Si l'on n'était pas prévenu, on pourrait regarder indéfiniment cette peinture sans y voir autre chose que trois maçons qui soupent cordialement ensemble. Le saint Pierre de Rubens appartient à la même classe que les *Disciples* du Caravage ; voyons un peu ce qu'il va nous dire.

Ses traits, dis-je, ne sont point ceux d'un Jupi-

ter à la façon italienne, et ce n'est point non plus la vie intellectuelle qui illumine ce visage; mais alors qu'a donc ce personnage de si remarquable? Ce qu'il a? Il a quelque chose de plus haut que toute beauté physique, quelque chose de plus haut que l'intelligence, quelque chose qui en fait un des types souverains de l'humanité. Humblement il se tient devant Jésus, les yeux baissés, sa petite barrette à la main, et toute son attitude semble dire et dit en effet : « Seigneur, je vois bien à cette heure que vous êtes le Fils de Dieu ». Rubens a merveilleusement compris et rendu le caractère de saint Pierre, tel qu'il nous est présenté par l'histoire évangélique, et en le rendant il a rendu du même coup toute cette nombreuse fraction de l'humanité dont saint Pierre est le représentant accompli par ses qualités et ses défauts, l'homme du peuple. Dans cet humble visage, dans cette attitude soumise, se lisent toutes ces vertus de nature, voisines de l'instinct, qui sont celles du peuple : l'obéissance spontanée, subite, volontaire, devant l'homme qui le frappe d'admiration, la confiance sans réserve qui le rend digne de représenter la foi parfaite, le dévoûment absolu et sans bornes, le trouble facile d'une chair sujette à l'excès à toutes les terreurs, en un mot toutes ces grandeurs et ces défaillances de l'âme des entrailles, par laquelle le peuple aime et hait sans réserve et sans prudence, se livre sans égoïsme, se trouble sans sagesse, et s'abandonne tout entier jusqu'au plus petit atome de lui-

même à l'émotion qui le maîtrise. Si Rubens avait pensé à donner pour pendant à son saint Pierre de la *Pêche miraculeuse* un saint Pierre de la scène du reniement parmi les servantes et les soldats, à cette heure, si douloureusement regrettée plus tard, où, ressaisi des inexplicables terreurs de la nature populaire, il renia son maître par trois fois, nous aurions eu le revers de ce type dont le tableau de Malines nous offre seulement l'endroit.

Bien des choses sont admirables dans l'œuvre de Rubens ; mais ce qu'elle a peut-être de plus extraordinaire, c'est son extrême variété. Quel que soit le sujet dont elle s'empare, son intelligence découvre comme d'un bond l'âme secrète de ce sujet, et la traîne pour ainsi dire devant l'admiration avec une fougue sans égale. Un des plus beaux exemples que l'on puisse donner de cette intelligence prompte et fougueuse est la *Dernière Communion de saint François d'Assise*, du musée d'Anvers. Ce tableau est un drame digne de Shakspeare, et pour la couleur, et pour l'émotion dramatique, et, chose curieuse, pour la pénétration historique. C'est la scène suprême de Sainte-Marie-des-Anges d'Assise, telle que l'imagination peut se la représenter en ayant soin seulement d'échanger contre des types italiens les types flamands de Rubens. Le grand *poverello di Cristo*, épuisé de jeûnes, d'abstinences, de prières, des longs voyages accomplis pieds nus, du douloureux honneur des stigmates divins, touche à son heure

dernière, et s'est fait porter devant la table sainte, nu comme il a vécu. Le corps et l'attitude du saint sont une réminiscence évidente du *Saint-Jérôme* du Dominiquin, mais non pas son expression de ferveur austère et douce, si bien d'accord avec son caractère historique. Tous les *fratelli* bien-aimés sont là, — tous ceux qui à son exemple se sont déchaussés et ont *lié l'humble capuchon* entourent l'homme qu'ils ont suivi comme *le père et le maître*, pour employer les expressions de Dante. L'attendrissement est au comble, il y a là autant de douleurs que peuvent en porter sans éclater les âmes qui savent être muettes. Nul ne sanglote, tous étouffent; nul ne pleure, tous fondent intérieurement. Toutes les variétés de l'attendrissement, diverses selon les âges, les tempéraments, les physionomies, ont été reproduites avec un sentiment des nuances si profond que chacune de ces touches différentes d'une même douleur a suffi pour créer un personnage et pour déterminer un caractère tout entier. Le prêtre qui offre la communion et qui visiblement n'appartient pas à l'ordre, étouffant une émotion de sympathie respectueuse, fait effort pour conserver l'impassible gravité que commande l'office sacerdotal qu'il accomplit à ce moment. Plus loin, un jeune moine, dominé par la sensibilité des natures que la vie n'a pas durcies, laisse éclater une douleur presque féminine; mais les âmes tendres sont faciles à l'émotion, et plus touchantes sont les larmes quand elles sillonnent de mâles visages. C'est ce

que Rubens a merveilleusement exprimé dans le personnage du moine à moustaches qui prie si dévotement, figure de vieux sergent des bandes mendiantes, un Égidio, un Bernard di Quintavalle ou un *frate* Leone quelconque, qui succombe sous la pensée qu'il lui faut quitter le général avec lequel il fit jadis les premières campagnes de l'apostolat. Rubens sait que l'humanité est diverse ; aussi a-t-il eu bien soin d'indiquer que cette douleur si générale a cependant ses cœurs tièdes. Ce moine si maigre qui est tout proche du jeune novice porte un visage bien austère ; mais cette austérité est-elle celle de la religion ? Ce moine a tout l'air d'être quelque *frate* Elia que les prières de saint François n'ont point réussi à sauver de la tentation, et les pensées qu'il roule pourraient bien être des pensées laïques d'ambition ou de désertion. Tout cela est étonnamment vivant, étonnamment profond, étonnamment sérieux. Cette toile est plus qu'une belle peinture, c'est un des poëmes religieux les plus sincères et les plus touchants qui existent. Ceux qui voient surtout dans Rubens un chercheur d'effets pittoresques indifférent à toute chose morale, doivent aller contempler ce tableau pour s'assurer du degré d'élévation auquel atteint l'intelligence de ce grand homme : si après l'avoir vu ils persistent dans leur première opinion, c'est qu'aucune évidence ne peut les convaincre.

La grâce de Rubens est moins apparente que sa force, et elle se confond d'ailleurs avec son amour de

la magnificence, qui après sa puissance pathétique, est son principal caractère. Cependant il en a une dès qu'il le veut, très-fine et très-ingénieuse, bien que parfois un peu cherchée. L'exemple le plus heureux que l'on puisse citer de cette grâce ingénieuse est l'*Éducation de la Vierge* du musée d'Anvers. Quel charmant tableau! Le peintre a fait pour ainsi dire porter à la nature la livrée de la Vierge, car il a mis les couleurs de sa peinture en exacte harmonie avec les années de son personnage: rien que rose, lilas, bleu clair, vert tendre, nuances de printemps naissant, couleurs de jeune fille.

Je n'ai pas la prétention en quelques notes rapides d'épuiser tous les caractères de ce grand artiste, éternel honneur de la Flandre. Je n'ai rien dit et je ne dirai rien de sa magnificence, ni de son aptitude extraordinaire à saisir les phénomènes les plus accidentels de la beauté en quelque endroit qu'ils apparaissent, merveilleuse habileté de l'œil que j'ai cru pouvoir, il y a déjà bien des années, appeler le *chic* élevé à la hauteur du génie. Tous ces caractères sont bien connus, et nul d'ailleurs ne songe à les contester. Ces qualités ne sont qu'une partie de Rubens, la plus matérielle, la moins noble. Là n'est point son véritable génie, et j'ai voulu montrer que cette prodigieuse habileté matérielle fut doublée d'une intelligence égale aux plus hautes pensées, que le grand peintre fut doublé d'un grand poëte dramatique. Puissance pathétique et profondeur religieuse,

voilà le vrai Rubens, et non pas le matérialiste habile que le jugement de la routine recommande à notre admiration modérée. Que la Flandre reconnaissante lui élève une statue colossale comme son œuvre, où il sera représenté couronné par une autre muse que celle de son art, et sur le socle de laquelle on lira cette inscription : « A Pierre-Paul Rubens, qui fut la puissante synthèse des traditions de l'art flamand et l'expression souveraine de la religion du peuple des Flandres, la muse du drame décerne cette couronne comme à l'un de ses plus glorieux fils. »

VI

JORDAENS

Bien souvent dans mes lectures, il m'est arrivé de me révolter contre la justice sommaire des jugements de la postérité. Que de jolis livres oubliés! que de pages éloquentes perdues! que d'œuvres originales, d'une pensée souvent plus stimulante, plus fécondante pour la méditation studieuse que les œuvres mêmes du génie, restées inconnues ou dédaignées! Mais quand on sort de son domaine propre et qu'on promène ses regards sur les œuvres d'une autre province du génie humain, alors on comprend la raison d'être de ces choix exclusifs de la postérité qu'on avait taxés de partialité. Ces réclamations qu'il m'est si souvent arrivé dans mes lectures d'élever en faveur des œuvres de la plume, certainement bien des artistes les ont élevées en faveur des œuvres du pinceau.

Comme moi, ils auront pensé que la justice qu'on rendait aux maîtres entraînait trop souvent l'injustice pour une foule de talents de taille plus qu'ordinaire. La vérité est que la postérité, si elle pouvait parler, aurait le droit de répondre à ces réclamations : « Je ne me nomme point maître Josse, et toutes vos finesses de métier, toutes vos différences de procédés, toutes vos nuances d'exécution, ne me touchent pas et ne me toucheront jamais ; toutes ces choses sont choses de votre profession, instructives seulement pour vous, estimables seulement pour vous. Moi, je ne m'attache qu'aux œuvres exceptionnellement originales, qui ont une signification tranchée, irrécusable, à celles qui ont exprimé en une fois et pour toujours un certain ordre de pensées, qui sont ainsi entrées dans mon éducation morale, et qui ont accru la richesse du bagage avec lequel mon âme se présentera devant l'éternité. Afin de bien vous assurer que mes jugements sont au fond l'équité même, transportez-vous pendant quelque temps dans la province qui n'est pas la vôtre ; vous, Josse du pinceau, ayez le courage de vous enfermer quatre mois dans une bibliothèque et d'y parcourir n'importe quel canton littéraire, par exemple ce théâtre français qui passe pour si riche et qui est si riche en effet, et dites-moi si vous ne jugerez pas que tout cela se résume en cinq noms et vingt-cinq drames dignes de souvenir. Vous, Josse de l'écritoire, allez visiter n'importe quelle école de peinture, cette école flamande si fé-

conde, si vous voulez, et vous verrez que, pour vous comme pour moi, il ne restera que six noms gravés dans votre mémoire, dont quatre très-grands : Jean Van Eyck, Hemling, Quentin Matsys, Rubens, Van Dyck, Jordaens. Quatre trônes pour les quatre premiers, un fauteuil d'honneur pour le cinquième, et un simple tabouret pour le dernier ! Cela fait, accordez, si vous tenez à être strictement juste, une mention d'estime au bon Gaspard de Crayer. Tout le reste est affaire de pure curiosité, d'érudition, d'archéologie, et les quelques atomes que cela pourrait ajouter à votre richesse morale ne compenseront jamais les biens solides et réels que vous auriez acquis dans une autre province de l'esprit pendant le même temps que vous passerez à extraire ces maigres parcelles. »

La postérité a raison ; c'est nous qui sommes des juges partiaux. Il n'y a réellement d'important dans un art que ce qui intéresse les hommes qui appartienne à un autre art. Que d'œuvres éclatantes et charmantes contiennent les musées et les églises des Flandres, et dont le spectateur peut dire : « Après tout, je pouvais m'en passer », ou, mot plus cruel encore, « cela a été un régal pour mes yeux ; mais il n'y a aucun inconvénient à ce que je l'oublie». L'église de Saint-Jacques d'Anvers contient une *Assomption* de Boyermans d'un coloris doux et suave ; mais le charme dure peu, car la signification morale de l'œuvre est nulle. Que de fois aussi les couchers de

soleil d'automne m'ont offert les enchantements de leur ciel bleu pâle rayé de traînées vaporeuses de couleur violette! et cependant ces enchantements n'ont laissé aucun souvenir dans ma mémoire. Si vous entrez jamais à Notre-Dame de Bruges, arrêtez-vous cinq minutes, — pas davantage, — devant l'*Adoration des Mages* de Seghers. Oh! que cela est plaisant à l'œil, agréable à voir! mais c'est votre œil seul qui regarde cette jolie chose; votre âme, qui est d'essence plus dédaigneuse, ne prend pas la peine de se mettre à sa fenêtre. Et puis, lorsque les choses sont trop abondantes, il faut choisir entre elles, même quand celles sur lesquelles on se tait auraient une signification morale. Il nous serait agréable, par exemple, de parler de la table de communion sculptée par Kerckx qui se voit à l'église de Saint-Jacques d'Anvers. Rarement les sentiments particuliers à la dévotion, l'onction ecclésiastique, la douceur des pratiques religieuses, cette certaine pureté voluptueuse qui est l'âme des habitudes de piété, et qui pour la finesse du plaisir moral dépasse, et de beaucoup, les plus pénétrantes émotions des sens, ont été mieux rendus que dans ces délicates sculptures. Les divins préparateurs de cette hostie sainte qui dans le langage mystique s'appelle *le pain des anges* sont figurés là par d'adorables enfants portant, qui les gerbes d'où le pain sera tiré, qui le panier qui les renferme. Le ciseau du sculpteur a rivalisé de mollesse avec les pinceaux de l'école de Rubens

et de mignardise mystique avec les artistes de n'importe quel art dans n'importe quel pays. C'est, dis-je, l'expression de la dévotion même dans ce qu'elle a de plus précieux et de plus aimable ; mais l'examen attentif de cette table de communion mènerait loin, car, en la regardant et en se rappelant les innombrables œuvres où ces sentiments propres à la dévotion catholique ont été exprimés en Belgique, on se dit que le rôle de l'Espagne vis-à-vis de la Flandre a été plus grand peut-être qu'un rôle d'influence; on découvre une certaine analogie entre la manière de sentir des deux peuples, et l'on s'écrie intérieurement, comme cela nous est arrivé un jour devant je ne sais laquelle de ces expressions d'un mysticisme à la fois charnel et pur, galant et pieux : « Vraiment cette Flandre est l'Espagne du Nord. »

Malgré cette nécessité où nous sommes de choisir, nous voulons nous arrêter un instant devant Jordaens, parce que cet artiste nous permet de constater la différence qui sépare un esprit *populaire* d'un esprit *plébéien*, différence importante dans toutes les branches de l'activité intellectuelle, et aussi considérable que celle qui existe entre le mot *nation* et le mot *province*, ou entre le mot *société* et le mot *caste* ou *classe*. Certes Jordaens est un remarquable artiste; il a de la force, de la fougue, de la bonhomie, de l'éclat, un coloris qui parfois rivalise avec celui du grand maître d'Anvers; mais que la chute est profonde lorsqu'on l'aborde en quittant

Rubens ! Où sont les larges sentiments que vous ressentiez tout à l'heure, où est cette force pathétique qui vous faisait frissonner de la tête aux pieds de douleur ou de ravissement ? Que cela est étroit, mesquin, chétif en dépit de sa force, et antipathique en dépit de sa bonhomie ! L'impression que l'on éprouve en passant de Rubens à Jordaens est à peu celle que devaient ressentir certains spectateurs de notre révolution française lorsqu'au sortir d'une conversation avec Mirabeau ils se trouvaient obligés de subir les opinions d'un Pétion quelconque, ou bien d'écouter les discours de quelque orateur au langage violemment imagé du club des cordeliers. A coup sûr la chute devait être grande, et l'esprit devait ressentir comme une sensation de meurtrissure. Cette sensation de meurtrissure, Jordaens vous l'inflige d'autant plus douloureuse que son talent est plus robuste. C'est que Rubens a le génie populaire, tandis que Jordaens n'a que l'esprit d'un plébéien. Qu'est-ce donc que le génie populaire, et en quoi diffère-t-il de l'esprit plébéien ? Lorsque vous verrez une grande âme d'une substance complexe et en même temps d'une parfaite unité, qui sous une forme individuelle présente l'image abrégée des éléments moraux les plus disparates ramenés à la simplicité par une loi mystérieuse de combinaison et de fusion, une grande âme bien spacieuse, dont la sonorité soit telle qu'elle puisse s'arranger également de toutes les voix, des plus aiguës comme des plus graves, et les répercuter

au dehors d'elle fondues dans le son de sa propre voix, vous vous trouverez en présence d'un de ces génies qui méritent cette épithète de populaires. Toutes les classes d'une société donnée se reconnaissent en eux, et cependant il n'en est aucune qui puisse les tenir pour siens. Ils réalisent ce miracle qu'étrangers à chacun de leurs compatriotes en particulier, tous cependant retrouvent en lui leur image véritable. C'est qu'ils n'expriment de chaque classe que ce qu'elle a d'essentiel et non d'éphémère, de permanent et non d'accidentel, d'harmonique et non de discordant, c'est-à-dire les forces d'amour et de sympathie. De nature trop lumineuse pour se plaire aux ombres au sein desquelles les autres hommes consentent à vivre, ils ne connaissent pas cette ignorance volontaire que les diverses classes de la société ont les unes des autres; de nature trop musicale pour ne pas être blessés de tout ce qui trouble leur harmonie intime, ils ne connaissent pas ces discordances morales qui se nomment dans chaque classe préjugés et superstitions. Si parfaite est la symétrie de leur âme qu'ils ne pourraient la déranger, même s'ils le voulaient, et que l'équilibre de leur être ne peut être détruit même par leurs propres préférences. Il s'ensuit cet autre miracle plus extraordinaire que le premier, c'est qu'ils restent la représentation populaire de leur pays en dépit du système qu'ils adoptent. Un Dante peut être aristocrate forcené, il n'en sera pas moins le miroir vivant de l'Italie tant qu'il y aura une

Italie au monde, et les plébéiens des plus basses classes reconnaîtront en lui leurs instincts comme ils ne les reconnaîtront jamais chez les démocrates les plus fougueux. Un Rabelais peut à son plaisir endosser la casaque d'un plébéien et se rouler dans la fange de la pire canaille ; il n'en sera pas moins, selon le mot aussi ingénieux que juste de La Bruyère, *le met des plus délicats*, et les Français de toutes les classes retrouveront en lui la gamme entière de leurs sentiments, depuis la note basse de leur joviale trivialité jusqu'à la note haute de ce spiritualisme qui a été l'âme de leur civilisation.

Mais un homme de caste ne connaît rien de cette vaste harmonie d'où naît le génie populaire. Les seules forces actives en lui, ce sont précisément celles que repousse l'homme de génie, les forces de séparation, d'exclusion, d'antagonisme. Il ne rend d'autre musique que celle que rendent les cœurs de sa race, et il ignore le mode de transition par lequel cette musique rejoint celle des cœurs des autres classes. Sa pensée, enfermée dans le moule de l'habitude, cherche instinctivement ce qui sépare plutôt que ce qui unit ; les sentiments qui lui sont chers avant tous, ce sont précisément ceux qui le rendent étranger à ses semblables, et sa condition l'a tellement pétri à sa guise que l'homme accidentel que le hasard a façonné a fini par remplacer l'homme éternel que la nature avait créé.

Tel est Jordaens. Grand artiste dès qu'on ne con-

sidère en lui que le métier, il devient artiste secondaire dès qu'on interroge sa pensée. Il pense comme un plébéien, il sent comme un plébéien. Il rapetisse jusqu'à la trivialité tous les sujets dont il s'empare. Entre ses mains, l'Évangile devient une histoire telle qu'aurait pu la raconter une commère de Nazareth ou un artisan de Béthanie. Voici une *Adoration des bergers* par exemple. Que voyez-vous? Oh! un ménage de bien braves gens à qui le bon Dieu a donné un enfant qu'ils adorent avec idolâtrie, et sur la gentillesse duquel de bons voisins se récrient avec extase. La grandeur, la profondeur, la sublimité des scènes du Nouveau Testament lui échappent absolument, et ce qu'il y a d'étrange, c'est qu'on ne peut pas mettre cette infériorité sur le compte de l'interprétation démocratique qu'il en a faite. Rubens, Van Dyck, ont traité les mêmes scènes avec le sentiment le plus populaire sans leur rien faire perdre de leur grandeur. On pourrait, il est vrai, avancer que Rubens et Van Dyck ont échappé à cette erreur de Jordaens parce qu'ils sont restés scrupuleusement fidèles au catholicisme national de la Flandre, et faire peser sur l'hétérodoxie de Jordaens, qui finit par se faire calviniste, cette façon par trop plébéienne de traduire les scènes religieuses du Nouveau Testament; mais cette explication serait aussi injuste qu'insuffisante, car un seul exemple suffit pour la renverser, celui de Rembrandt. Rembrandt a fait plus qu'exprimer les scènes du Nouveau Testament selon les sentiments

propres au protestantisme ; il les a exprimés d'une manière nettement, franchement démocratique. Son Christ est en toute réalité le fils de l'homme qui n'a pas eu où reposer sa tête, et qui, faible, pauvre et nu, a été mis à mort par de superbes officiers et de riches bourgmestres porteurs de costumes bordés de fourrures et coiffés de somptueux bonnets surmontés d'un panache. Le radicalisme le plus excessif ne peut aller au delà de l'interprétation de Rembrandt, et cependant sous son pinceau ces scènes ne perdent rien de la grandeur qui leur est inhérente ; elles sont restées sublimes en devenant familières. C'est que Rembrandt est un homme de génie populaire en qui vit l'âme de toute une communion et de toute une société, tandis que Jordaens est un génie plébéien en qui vivent seulement les sentiments étroits propres aux hommes d'une certaine caste et d'une certaine condition.

Une fois son infériorité bien constatée, cet esprit de caste a son génie propre qu'il faut savoir reconnaître. Nos préjugés ont aussi leur poésie, puisqu'ils affectent notre manière de sentir, et impriment à nos mœurs une forme particulière. De la démangeaison de dénigrement et du prurit de défiance qui sont propres au tempérament plébéien naissent de réelles qualités dont la littérature et les arts trouvent aussi à faire leur profit, entre autres l'esprit de satire et la verve comique. Jordaens représente à merveille ce tour d'esprit. La caricature, qui dans les arts est

l'arme plébéienne par excellence, n'a jamais été maniée par personne avec autant de puissance et de force. Toutes les fois qu'il lui faut représenter quelque dépositaire de l'autorité ou quelque instrument de la tyrannie sociale, il produit un vrai chef-d'œuvre de satire. Ses juges et ses docteurs ne sont pas odieux, ils sont ridicules ; ses persécuteurs sont encore plus laids que féroces. Là où cette verve bouffonne triomphe à son aise, c'est dans le *Jésus enfant parmi les docteurs*, qui nous paraît le chef-d'œuvre du maître. Ce tableau n'est pas en Flandre, et nous l'avons autrefois possédé à Paris, d'où le tira l'empereur Napoléon Ier pour en faire don à la ville de Mayence, cadeau vraiment royal, si l'on ne tient compte que de l'œuvre d'art, mais peu fait pour répandre les sentiments d'ordre et d'autorité, car c'est bien la peinture la plus irrespectueuse que j'aie vue (1). Jamais on ne s'est moqué avec une verve pareille du savoir officiel et de la sagacité des pouvoirs traditionnels. Au centre de cette vaste toile se tient debout un robuste enfant, Hercule à l'entrée de l'adolescence, qui n'a rien de précisément divin, mais qui en revanche

(1) Nulle ville au monde n'a été l'objet de plus d'attentions flatteuses que cette ville de Mayence, véritable enfant gâté des maisons souveraines. Dans ce même palais des archevêques électeurs qui contient le don magnifique de Napoléon Ier, nous avons remarqué encore des modèles de machines de guerre romaines, présent de l'empereur Napoléon III, de nombreux moulages des sculptures du musée de Berlin, cadeau du roi de Prusse, et de magnifiques publications officielles du gouvernement russe, offertes par l'empereur de Russie.

possède les plus enviables attributs de l'humanité, l'intelligence, la force, la santé, la beauté du corps, de manière à plonger dans la plus profonde humilité tous ces cacochymes et tous ces catarrheux qui l'entourent. Si cet enfant n'est pas un dieu, c'est bien un roi, car c'est un fils libre de la vie, et en cette qualité il a vraiment droit d'imposer le respect à ses prétendus maîtres, esclaves et otages de la mort. De tels docteurs interrogeant un tel enfant présentent un spectacle aussi ridicule que celui des habitants d'un hôpital assemblés en conseil pour juger du degré de santé de leurs médecins, ou celui d'un congrès de bossus et de béquillards décidant des qualités qui constituent chez les gens droits l'excellence de la taille et la perfection de la démarche. Ces docteurs composent bien la plus remarquable collection de *vieilles bêtes* qu'il soit possible d'imaginer : je demande pardon de cette expression ; mais la trivialité du langage plébéien est seule capable de bien rendre l'énergie de ce chef-d'œuvre du génie plébéien. Bridoye, Géronte, Bridoison, Janotus de Bragmardo, Diafoirus, Macroton, toute la tribu en un mot des mémorables pédants et des illustres imbéciles créés par l'art comique, semblent s'être donné rendez-vous dans cette toile, dont l'éclat et le coloris magnifiques font encore mieux ressortir leur sottise, car ils sont là exposés au grand jour, en pleine lumière, et pris pour ainsi dire en flagrant délit d'ineptie. Celui-ci, figure de vieille femme chafouine et procédurière, a

mis ses lunettes, et, le nez fourré dans ses bouquins, il en tourne les pages avec avidité pour chercher quelque texte capable d'embarrasser l'enfant. Celui-là, visiblement un finaud, souriant du sourire de Jocrisse, se dispose à énoncer un argument invincible qui vient d'éclore dans son remarquable intellect. Un troisième, assez bonhomme au fond, est partagé entre l'étonnement et l'admiration, et toute son attitude veut dire : « Ah bah ! qui l'aurait jamais cru ? » Mais c'est la fureur la plus redoutable qui agite le grand-prêtre président de cette assemblée. Debout sur une estrade au fond de la salle, coiffé d'une tiare dont les pointes se rejoignent comme les pinces de l'écrevisse, il se penche en avant comme pour prendre un grand vol, et s'en aller tomber avec la rapidité de la foudre sur cet enfant qui est à deux pas de lui. Quiconque a vu l'effort comique des gros oiseaux au vol lourd et difficile, l'oie ou le dindon, quand ils agitent vigoureusement leurs ailes pour s'élever à un mètre de terre, peut avoir une idée de l'attitude de ce grand-prêtre, Sylla grotesque qui devine en cet enfant plusieurs Marius. Il s'écrie visiblement : « Tout est perdu, le saint des saints est menacé, la sagesse de cet enfant est blasphème ! » Vingt ans plus tard, ce joli synode se souviendra de la prédiction de son grand-prêtre. Cette toile, dis-je, est le chef-d'œuvre de Jordaens, mais c'est aussi un des chefs-d'œuvre de l'art comique dans tous les pays ; en tous cas, c'est la plus parfaite expression du génie

plébéien réduit à ses propres ressources et pur de tout mélange.

Un autre très-remarquable exemple de cette verve bouffonne et de ce génie de la caricature, d'une portée vraiment redoutable lorsqu'ils possèdent la vigueur que nous leur voyons chez Jordaens, est une certaine *Femme adultère*, puissante ébauche qui se trouve au musée de Gand. Cette œuvre, qui semble avoir été endommagée et altérée, n'a pas le beau coloris de Jordaens; mais en revanche ce qu'on pourrait appeler la philosophie sociale du peintre ne s'est jamais exprimée avec plus de franchise. La jeune femme vient d'être amenée sur la place publique pour être lapidée par une bande de farouches vengeurs de la morale et de stricts observateurs de la loi. Oh! la hideuse vertu que celle de ces hommes justes, et l'immoral triomphe que celui qu'ils vont remporter! C'est le triomphe de la laideur sur la beauté et de la basse férocité sur la tendresse. Ce n'est pas un acte de justice qu'ils s'apprêtent à accomplir, c'est un acte de révolte et de vengeance. Chez ces gens de bien, il n'y a d'irréprochable que leur laideur, qui est aussi parfaite que possible. Toutes les larves qui servent Tisiphone ou qui ont été mises bas par la chienne compagne de Cerbère au triple aboiement se pressent autour de la jolie femme avec une expression de joie féroce. Comme cette canaille est heureuse! « Ah! ah! disent-ils, tu vas payer ton nez droit et tes jolis yeux, insolente

qui te permets d'avoir de beaux cheveux quand nous sommes chauves, effrontée qui te permets d'avoir la taille droite quand nous sommes contrefaits ! Ah ! il fallait des parfums et des caresses à ta chair délicate ! nous allons lui faire tâter des cailloux ». En contemplant cette toile, une sorte d'indignation ridiculement immorale s'empare de vous, et l'on trouve que don Quichotte n'était pas si fou lorsqu'il tomba l'épée à la main sur les marionnettes de maître Pierre. L'article *Adultère* du *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, un des plus spirituels, des plus sensés et des plus humains de ce livre trop souvent léger, vous revient au souvenir, et l'on regrette que les féroces magots de Jordaens ne soient pas vivants pour leur dire avec fureur : « Eh ! vraiment, si l'homme envers lequel elle est coupable vous ressemble, son action est non pas péché, mais vertu. »

Voilà la véritable portée d'esprit de Jordaens, la corde qu'il fait vibrer en maître ; dans toutes les autres expressions de l'âme humaine, il reste inférieur. L'église des Augustins d'Anvers contient un de ses chefs-d'œuvre, le *Martyre de sainte Apolline*, toile d'un coloris ravissant. Les curieux y trouveront toute la noblesse dont Jordaens était susceptible ; le compte n'en est pas lourd à faire. Les bourreaux sont traités avec cette énergie qui lui est propre ; mais que cette sainte est vulgaire en dépit de l'effort visible qu'a fait le peintre pour écrire sur son visage la résignation et la ferveur ! Une héroïne du chris-

tianisme, cette personne gentiment insignifiante, qui souffre visiblement de la chlorose? Eh! non, c'est une petite bourgeoise flamande bien pieuse, à qui Dieu veuille épargner la persécution, car la fibre de ces chairs trop molles ne supporterait pas la souffrance ; mais la couleur du tableau est à la fois éclatante et douce comme la lumière d'un jour de printemps de la Flandre, et compose pour la vue cet appétissant spectacle dont Jordaens a si souvent régalé les yeux avides de succulentes friandises pittoresques.

VII

QUENTIN MATSYS

On connaît la légende de Quentin Matsys. C'était un pauvre artisan qui exerçait dans Anvers la profession de maréchal-ferrant. Il s'éprit de la fille d'un peintre, et, désespérant de l'obtenir jamais, s'il ne s'élevait pas jusqu'à la profession du père de sa bien-aimée, il devint à force d'amour le grand artiste, encore assez mal jugé, qui résume à lui seul toute une période de l'art flamand, et qui accomplit la plus importante des révolutions de cet art. Boccace a raconté une histoire pareille dans *Cimon et Éphygénie;* mais que la nouvelle de Boccace est loin de la légende flamande ! Qu'un lourdaud piqué au vif par l'amour devienne un héros, certes c'est là un fait digne d'attention; mais qu'un pauvre ouvrier, sous l'influence du même sentiment, s'élève non-seulement

jusqu'à l'intelligence des plus nobles pensées de notre race, mais jusqu'à la difficile réalisation de ces pensées sous une forme entièrement originale et faite pour traverser les siècles, voilà un triomphe de l'amour bien autrement grand que celui du héros de Boccace. Que la légende soit vraie ou non, cependant Matsys est bien l'âme la plus remarquable d'artisan qui ait jamais pris chair. Celui que sa nation, par une familiarité touchante, désigne encore aujourd'hui sous le nom du *forgeron d'Anvers*, appartient à l'élite la plus triée de l'humanité.

Que Quentin Matsys est un grand artiste, tout le monde s'accorde là-dessus; mais là où l'on ne s'accorde plus, c'est sur le caractère de cette grandeur. Quentin Matsys a, dit-on, fait échouer l'art flamand dans le réalisme, qu'il aurait évité, s'il avait suivi les voies tracées par Jean Van Eyck et Hemling; il a corrompu l'art flamand tout en l'agrandissant, et il n'a obtenu l'expression dramatique qu'aux dépens de la naïveté et de la sincérité des maîtres primitifs. Pour nous, nous oserons renverser ces deux propositions, et nous dirons : Quentin Matsys, loin de faire échouer l'art flamand dans le réalisme, l'en a préservé au contraire; loin de corrompre l'art flamand, il l'a sauvé au contraire, car c'est en rendant populaire en Flandre cet agrandissement de la peinture qu'il a rendu possibles Rubens et à sa suite la grande école d'Anvers.

Quentin Matsys a fait échouer, dit-on, l'art flamand

dans le réalisme, et l'on en donne pour preuve ses *Peseurs d'or* et autres tableaux de genre. Vraiment ceux qui avancent une pareille accusation y ont-ils bien songé? Ce serait plutôt le contraire qui serait vrai. Et quel effort le maître avait-il à faire, s'il vous plaît, pour faire pencher l'art de son pays vers le réalisme? A toutes les époques, l'art flamand a contenu une dose très-forte de réalité, et à l'époque qu'on appelle mystique, qui a précédé immédiatement la grande période de transition de Quentin Matsys, il en a été peut-être plus empreint qu'à aucune autre. Ce sentiment de la réalité est au plus haut point chez Jean Van Eyck et Hemling, et il y est même à un degré où ne le portèrent jamais un Rubens et un Van Dyck. Mais vous n'avez donc pas remarqué le caractère de ces petites figurines de Van Eyck et d'Hemling, toutes prises dans le souvenir immédiat d'une réalité présente et locale, et le soin minutieux avec lequel sont traités les moindres détails de costume, d'ameublement, de paysage? La révolution qu'accomplit Quentin Matsys consista précisément à opérer une large coupe dans ce taillis touffu de détails réalistes, de manière à ménager des clairières où pussent se mouvoir à l'aise les acteurs du drame divin et humain. Supposons que Quentin Matsys n'eût pas accompli la révolution pittoresque qui transforma l'art de la Flandre, que la tradition de Jean Van Eyck et d'Hemling eût persisté, à quoi pensez-vous que l'art flamand eût abouti à la longue?



Tout simplement à l'art hollandais, qui était sa fin naturelle et définitive. Parti de l'*Agneau mystique* de Jean Van Eyck et de la *Châsse de sainte Ursule* d'Hemling, l'art flamand, au lieu d'aboutir à la *Descente de Croix* de Rubens, à la *Mise au Tombeau* de Van Dyck, aboutissait tout doucement au tableau de genre hollandais avec ses servantes éclairées par une chandelle et ses magots fumant leur pipe. Ce n'est point un paradoxe de dire que Jean Van Eyck et Hemling contenaient en germe Van Ostade et Gérard Dow, c'est une vérité absolue et irréfutable. Quentin Matsys décida par un coup d'état de son génie que les continuateurs de ces grands maîtres seraient les Rubens et les Van Dyck encore à naître. Il fut le saint Jean-Baptiste de la grande période de la peinture flamande.

Quentin Matsys a empêché l'art flamand de devenir l'art hollandais, voilà la formule à retenir, et qui ne souffre pas plus d'exceptions et de critiques qu'un axiome de mathématiques. Quand vous entendrez les accusations que nous avons signalées et autres pareilles, souriez sans répondre : Quentin Matsys est un géant. Ce mot n'est point une exagération, car Matsys est un de ces êtres privilégiés, nés d'eux-mêmes, et qui réalisent à la lettre ce que la fable racontait des géants qui n'avaient eu d'autre mère que la Terre. On l'a quelquefois comparé à cet autre géant, fils de l'Italie, Giotto; mais, malgré certaines analogies, ni la situation, ni le génie, ni l'œuvre accomplie, ne

furent les mêmes. Giotto créa d'un coup et pour jamais non-seulement la peinture italienne, mais la peinture moderne tout entière; une gloire pareille n'est pas échue au forgeron d'Anvers. Il n'eut pas à créer la peinture flamande, il la transforma seulement, et lui fit faire le pas décisif qui l'engagea dans la route où elle devait aboutir, à Rubens. Quentin est semblable à un de ces poteaux indicateurs qui marquent aux voyageurs les directions différentes à prendre ; c'est le point de bifurcation où l'art commun dans l'origine aux deux pays se sépare pour former deux arts distincts, dont l'un s'appelle l'art flamand et l'autre l'art hollandais. Il porte encore les deux arts en lui, mais comme un carrefour contient deux routes, et non plus profondément et inconsciemment enveloppés comme chez Van Eyck et Hemling. D'un côté, par sa précision, sa minutie, son vif sentiment de la réalité, il prédit la Hollande; de l'autre, par son art de composition, sa préoccupation du sérieux et du grand, son génie dramatique, il est le précurseur du grand Flamand. C'est à Léonard de Vinci qu'il ressemble plutôt qu'à Giotto. Cette ressemblance surprendra peut-être, et très-probablement sera contestée ; elle est cependant, selon nous, singulièrement étroite et profonde. Deux traits surtout plus particulièrement marqués leur sont communs : l'un très-connu et sur lequel tout le monde pourra s'accorder sans peine, l'autre très-dissimulé, et qui, je crois, n'a pas été observé encore.

Au fond, la révolution que ces deux grands artistes accomplirent est la même. Leur innovation à l'un et à l'autre a consisté à faire exprimer la passion par leurs figures. Pour obtenir ce résultat, l'un et l'autre furent obligés de sacrifier cette fleur précieuse de la naïveté qui embaume les toiles des maîtres primitifs comme d'un parfum venu du ciel; seulement ce sacrifice ne fut pas aussi complet chez Matsys que chez Léonard. Léonard a la plupart du temps obtenu la passion au détriment de la pureté; mais, si Quentin Matsys a fait perdre aux laides et saintes figures de Van Eyck, aux laides et adorables figures d'Hemling, leur candeur édénique et leur sérénité d'anges, il n'a pas détruit pour cela leur pureté et leur innocence. Les passions de ses personnages restent graves, honnêtes, populaires, aussi près de la nature que possible; la science de la vie ne les a pas souillées de son limon, n'a point altéré leur franchise. Ils aiment, souffrent, se désespèrent comme de simples enfants d'Adam qui suivent la loi de leurs instincts naturels, et crient parce qu'on les a blessés et que leur chair est sensible. Admirables sont sous ce rapport les expressions de douleur de la Vierge et des femmes dans le fameux triptyque de l'*Ensevelissement du Christ*. Cette douleur ne vise point à être sainte, elle est humaine, et par là singulièrement déchirante. Cette mère ignore ou oublie que son fils est Dieu; elle ne se souvient que d'une chose, c'est qu'elle est mère et qu'elle a perdu à jamais un fils bien-aimé. Cela ne vise pas

davantage à être noble : nulle réserve, nulle contrainte, nuls de ces visibles efforts de l'âme particuliers à ceux qui, ayant acquis la science du bien et du mal, ont pour ainsi dire honte de leur douleur, comme Adam eut honte de sa nudité quand il eut été éclairé par sa faute; mais là s'arrête la différence entre Léonard et Matsys. Instinctive chez Matsys, savante et expérimentée chez Léonard, la passion, une passion franchement humaine, domine en maîtresse souveraine chez l'un et chez l'autre.

Par cet empire absolu de la passion, Matsys a été le véritable créateur de ce pathétique que nous indiquions en parlant de Rubens comme le caractère propre de l'école flamande. Quand on accuse Quentin Matsys d'avoir fait verser l'art flamand dans le réalisme, est-ce à ce rôle donné à la passion qu'on fait allusion? En ce cas, il ne s'agit que de définir les termes, et, considérée à ce point de vue, cette opinion est acceptable; mais si l'on entend par réalisme l'observation minutieuse et exagérée de la réalité, elle est de toute fausseté, car Matsys fut le premier qui, tout en respectant scrupuleusement la réalité, enseigna à ses compatriotes que les détails devaient être subordonnés à l'ensemble, de manière qu'il n'y en eût aucun qui ne convergeât vers le sujet principal, et qui contrariât l'impression générale que l'œuvre devait produire.

La grande loi de l'unité, sans laquelle il n'y a que tâtonnements et essais dans les arts, c'est Matsys qui

le premier l'a enseignée et mise en pratique en Flandre. Le triptyque de l'*Ensevelissement du Christ* resterait, ne fût-ce que sous ce rapport, une page à jamais mémorable. Toutes les parties du tableau sont ordonnées, tous les personnages sont groupés de façon à produire une unité de scène capable de produire à son tour une unité d'impression aussi puissante que la scène elle-même est étroite. Ces douleurs n'éclatent pas, comme elles auraient éclaté chez les maîtres primitifs, en mélodies distinctes et individuelles; elles se fondent en une vaste symphonie qui, servant d'accompagnement à la douleur de la Vierge, la rend ainsi plus déchirante. La peinture flamande eut dès son origine un caractère fort dramatique, il suffit de jeter les yeux sur les peintures d'Hemling pour faire cette remarque; mais le drame dans Hemling a un caractère pour ainsi dire anecdoctique. Chaque personnage, même le plus petit, vit, nous intéresse pour son compte personnel, et avec une sorte de naïve indiscipline. Les acteurs de la scène sont juxtaposés, non groupés; leur action est isolée, non commune. Il en résulte que très-souvent il y a dans ses tableaux des acteurs et pas de scène, ou plusieurs scènes et pas de drame. Les éléments dramatiques de la peinture flamande existaient donc avant Matsys, et, si l'on veut chicaner encore, on peut dire que Matsys ne fut pas un créateur; mais dans les arts le vrai créateur est celui qui donne aux choses la forme réclamée par leur substance, et

qui les met en harmonie avec leur loi propre. Tout grand artiste n'est qu'un arrangeur, et, si l'on pouvait supposer la coexistence de deux divinités, la divinité supérieure serait non celle qui aurait créé la matière des mondes, mais celle qui aurait organisé cette matière selon les lois de Kepler et de Newton.

Le second trait de ressemblance entre Matsys et Léonard, c'est le sentiment de la beauté, qui a chez l'un et chez l'autre mêmes préférences et même recherche. Chose étrange, un des reproches que l'on adresse à Quentin Matsys, c'est de méconnaître la beauté et d'avoir une inclination pour la vulgarité. Non-seulement il n'a pas méconnu la beauté, mais il en possède le sentiment au plus haut point, et il est si loin d'être vulgaire que la beauté pure ne lui suffit pas, et qu'il la lui faut alliée à ce que nous appelons de nos jours la distinction. Dans le culte de la forme, religion des artistes, Quentin Matsys doit être rangé parmi les *animistes*, mot par lequel je désigne, faute d'un meilleur, les artistes qui préfèrent la beauté qui embarque l'âme du contemplateur sur l'océan de la rêverie à celle qui la fixe immobile dans l'admiration. Comme le peintre de la *Joconde* et du *Saint-Jean*, il aime la beauté rare, subtile, pénétrante, singulière, exquise. Qui donc pourrait oublier jamais après l'avoir vue cette *tête de Vierge* du musée d'Anvers, si blonde, si pâle, d'une maigreur si gracieuse, aux traits *effilés* en quelque sorte, irrésistible de suavité et exprimant l'angélique fascination

de la pureté, comme jamais magicienne n'exprima la fascination de la chair ? Si intense et si sublime à la fois est la pureté empreinte sur ce visage, qu'elle l'anime comme une passion, et qu'elle peut porter le nom de passion. Cette tête est d'une originalité suprême, et donne ce sentiment que laissent les choses précieuses entre toutes, dont nous sentons que l'exemplaire ne sera plus recommencé. Devant elle nous éprouvons exactement la même nature d'impressions que nous éprouvons devant les figures de Léonard, en tenant compte seulement de la nuance que nous avons indiquée en constatant que la passion était l'élément nouveau que tous deux avaient apporté dans la peinture. Rares et captivantes comme les figures de Léonard, les figures de Matsys ne doivent pas leur originalité à ce je ne sais quoi d'équivoque qui fait replier l'âme sur elle-même et la force à s'interroger devant la *Joconde* et le *Saint-Jean :* elles restent inaltérablement limpides dans leur singularité. A la *Tryppenhuys* d'Amsterdam, dans les salles d'en haut, se trouve relégué dans un coin un tableau de Matsys représentant la *Vierge et l'Enfant*. Il est peu regardé des visiteurs, car ce n'est point pour voir Matsys que l'on vient à Amsterdam, et j'ai pensé bien souvent que le sort de ce tableau était en parfaite analogie avec les caractères du sujet et des personnages qu'il représente, violettes divines cachées dans l'ombre et exhalant leurs parfums dans la solitude, et pour le

ciel seul. Cela est beau comme un Léonard avec la candeur en plus, et lorsque j'étais bien fatigué de contempler les très-terrestres merveilles que l'on va admirer à la *Tryppenhuys*, que j'étais las du tapage coloré du *Banquet de la milice* de Van der Helst, de la magie lumineuse de la *Ronde de nuit* de Rembrandt, comme après une longue course au milieu des poudreuses magnificences du soleil on va chercher l'ombre verdoyante, j'allais rafraîchir mes yeux dans une longue et immobile contemplation de la Vierge inaperçue de Matsys.

Tel est ce très-grand artiste qui pour la plupart des Français ne représente guère encore aujourd'hui qu'un nom auquel on n'attache pas sa véritable importance, et dont M. Viardot, un des seuls critiques qui lui aient rendu justice, a pu dire avec vérité que l'idée qu'on en avait généralement était aussi fausse qu'incomplète. Solitaire fut sa grandeur durant sa vie, solitaire elle est encore aujourd'hui devant la postérité après plus de trois siècles. Les services qu'il rendit à l'art de son pays furent aussi nombreux que variés, et je veux les résumer une dernière fois. Au scrupule minutieux de la réalité qui aurait fini par dégénérer en puérilité, il substitua un sentiment plus général qui faisait porter cette fidélité à la nature sur les ensembles et non sur les détails ; il enseigna et mit en pratique la loi de l'unité, il frappa ses figures de l'empreinte de la passion, et par ces deux innovations, l'observation de la loi d'unité et l'expression

passionnée, il créa la peinture dramatique, et rendit Rubens possible. Il eut à un haut degré le sentiment de la beauté dont les peintres antérieurs n'avaient jamais senti beaucoup le besoin, ou qu'ils avaient été impuissants à atteindre, et ce ne fut point sa faute si l'exemple qu'il donna à cet égard ne fut pas plus souvent suivi. Trois arts distincts vivent en lui : il est réaliste comme un Hollandais, bien qu'il ait préservé l'art de son pays de persévérer dans la voie qui le poussait de ce côté, il est dramatique comme cette école d'Anvers dont il fut le prophète et le vrai créateur, et par son sentiment exquis de la beauté il fut Italien, au moins par le désir. Est-il beaucoup d'artistes dont on pourrait résumer ainsi les titres de gloire ?

VIII

JEAN VAN EYCK ET HEMLING

Parler longuement de Jean Van Eyck et d'Hemling après M. Vitet, ce serait une grande audace. Ni l'un ni l'autre n'ont d'ailleurs besoin d'être vengés d'un jugement injuste et incomplet comme Quentin Matsys; leurs vrais caractères sont depuis longtemps reconnus, leur génie parfaitement classé, et la seule injustice qu'ils aient à craindre est d'être loués non pas au-dessus de leur mérite, mais au détriment de leurs successeurs. Je veux donc me borner à leur égard à quelques observations toutes personnelles.

Je dois à la contemplation du fameux triptyque de Jean Van Eyck, à Saint-Bavon de Gand, d'avoir pour la première fois bien compris l'opinion professée de nos jours par les artistes et les critiques dits préraphaélites, et de l'avoir partagée pendant toute une

longue journée. Voici une peinture qui date de nos guerres anglaises, qui fut composée et exécutée pendant les années où Bedford nous foulait aux pieds, où Jeanne la Pucelle nous vengeait. Le temps lui aurait fait subir quelque injure que nous ne saurions en faire reproche à l'expérience technique du maître, à sa science des couleurs et des procédés de métier. Tant de belles œuvres venues bien plus tard sont en train de disparaître. La *Cène* de Léonard de Vinci n'existe plus; dans cinquante ans, la moitié des œuvres de ce grand artiste auront disparu. Peu à peu les Rembrandt s'altèrent et s'effacent, ou plutôt s'éteignent : ont-ils encore deux siècles d'existence? Dès le premier regard jeté sur l'œuvre de Van Eyck au contraire, nous pouvons constater que le coloris en est aussi frais, aussi éclatant que le soir du jour de l'année 1432 où le pieux et sincère artiste l'acheva : ce tableau a l'air d'avoir été trempé dans la fontaine de Jouvence, et Dieu sait pourtant si ses vicissitudes ont été grandes; nettoyé, retouché, brocanté, démembré, il ne lui a manqué aucune mésaventure.

Le second regard est pour le paysage merveilleux de ce tableau, pour ce gazon sur lequel pose l'agneau mystique de l'Apocalypse, et ces bosquets en fleur d'où débouchent les groupes des saints et des docteurs. Quel original sentiment de la nature ! depuis Van Eyck, on ne l'a plus connu sous cette forme. C'est la nature dans sa beauté la plus réelle, et cependant

transformée par la lumière de l'extase et l'éblouissement du rêve. Chaque brin d'herbe a été peint avec une minutie amoureuse, chaque fleurette plantée à l'endroit voulu pour faire admirer sa grâce virginale; c'est bien notre nature dans toute son exactitude, mais, dirait-on, purifiée, spiritualisée, de manière à mériter de devenir la *nature* du monde *surnaturel :* ce paysage est une féerie céleste. Comme ce décor est en merveilleuse harmonie avec la douce et touchante grandeur de la scène apocalyptique que le peintre s'était donné pour tâche d'exprimer, et quelles tendres aspirations vers la Jérusalem mystique se trahissent ingénument dans ce gazon et ces fleurs !

Quand enfin vous êtes las d'admirer ce sentiment si original et si unique de la nature, — car tout sentiment de la nature est toujours plus ou moins païen, ou du ressort de la poésie des esprits élémentaires, ce qui revient au même, et ici au contraire il est moral et religieux comme un sentiment de l'âme, — vous tournez votre attention vers la conception de l'œuvre : elle est d'une profondeur et d'une grandeur étonnantes. Elle ne comprend rien moins que la tradition de l'histoire métaphysique de l'âme dans le temps et au delà du temps, telle qu'elle a été établie par le christianisme, et va de l'Adam si cher aux théologiens, type de l'homme déchu et digne de rachat, à l'agneau par lequel s'accomplit ce rachat, en passant par toutes les légions

de saints qui ont aidé à l'œuvre divine. Cette grande scène offerte éternellement à l'adoration des bienheureux est présidée par Dieu le père, entouré de la Vierge et de saint Jean, figures admirables d'Hubert Van Eyck, le frère aîné de Jean, que le plus grand art des époques postérieures n'a pas surpassées. Toute cette grande histoire est là racontée dans cet espace restreint avec une modestie dans la profondeur, un respect dans l'expression, une simplicité dans l'ampleur, qui sont vraiment admirables. Mais que la scène centrale est belle! Au milieu de cette pelouse, dont nous avons essayé de faire comprendre le charme mystique, trône sur un piédestal l'agneau divin, la gorge ouverte, tel que le vit le prophète, et de sa blessure féconde coule dans un calice éternellement rempli, éternellement vide, son sang rachat du monde. Le nom du malencontreux chanoine qui eut l'idée, vers la fin de l'empire, de remettre entre les mains d'un brocanteur une partie de cette œuvre vraiment sainte mériterait d'être accolé à quelque injurieuse épithète tant qu'il y aura un diocèse de Gand, car il commit un vrai crime contre la dignité de la science que représente le sacerdoce. Jamais, en effet, la théologie pure; non mêlée au drame historique et humain du christianisme, n'a produit rien d'aussi grand : c'est même la seule peinture que l'on puisse appeler théologique; toutes les autres qui représentent des sujets empruntés au monde spirituel, tels que les mariages mystiques, les couronnements de la Vierge,

touchent à un ordre d'idées et d'affections qui ont déjà quelque chose d'humain.

Ainsi le coloris de cette œuvre est éblouissant, le paysage en est d'une originalité unique, la conception en est d'une grandeur et d'une profondeur admirables. Est-ce tout? Oh! que non pas! Approchez maintenant pour contempler ces groupes de saints, de prophètes et de docteurs qui débouchent aux quatre côtés du paysage, de ces allées couvertes par des bosquets qui semblent fleurir au moment même de leur passage, tant les roses en sont d'une fraîcheur éclatante; vous resterez confondus de la perfection patiente de cette peinture. Cela est rendu avec la minutie des Hollandais les plus renommés; un Van Ostade, un Gérard Dow, un Miéris, n'ont jamais achevé les petites figurines de leurs tableautins avec une patience plus amoureuse. Aucun de ces fins détails qui peuvent caractériser une physionomie individuelle n'a été omis; ces personnages sont autant de portraits pris dans la plus vivante réalité. Approchez encore, une dernière surprise, la plus capable de toutes d'inspirer l'admiration, vous attend. La conscience de l'artiste l'emporte en scrupules sur les consciences de tous les artistes passés et probablement à venir. Vous vous apercevez que les figures placées dans ces groupes sur les derniers plans ont été peintes avec autant d'amour que les figures des premiers plans, et non-seulement l'artiste a mis le même soin à rendre leurs physionomies, mais cha-

cune d'elles est sortie d'une méditation particulière, chacune d'elles exprime une variété, une nuance des sentiments d'amour et de piété. Voilà certes, pensez-vous, une dépense de travail et de méditation bien inutile, car le tableau ne serait pas moins beau, si l'artiste s'était borné aux figures des premiers plans et n'avait compté les autres que pour faire groupe. Un artiste des âges postérieurs n'y aurait pas manqué, et se serait épargné une peine dont pas un spectateur sur cent ne sait gré à Van Eyck. Eh bien! concluez maintenant que nous avons admiré successivement tous les mérites de cette œuvre : les préraphaélites n'ont-ils pas raison ? Puisque cette œuvre n'a rien perdu de l'éclat de son coloris, que le sentiment de la nature qui s'y révèle est aussi original qu'exact, que sa conception ne laisse rien à désirer ni pour la grandeur ni pour la profondeur, que sa perfection minutieuse égale le faire le plus patient des maîtres hollandais les plus admirés, et que par-dessus le marché elle dépasse en conscience toutes les œuvres qui ont éclos depuis, qu'est-ce donc que les artistes postérieurs ont ajouté à Van Eyck, et où sont les progrès de l'art? N'est-on pas en droit de dire que ce qu'ils ont ajouté, c'est le charlatanisme de la mise en scène, les effets dramatiques combinés en vue de surprendre et d'enlever l'admiration d'emblée au lieu de la conquérir doucement, insensiblement, comme le bon Van Eyck?

Il est certain que, si des œuvres pareilles étaient

nombreuses, et si le sentiment qui donna naissance à celle-là avait pu durer longtemps sans s'altérer, l'opinion des préraphaélites serait à peu près irréfutable; mais cette œuvre est unique au monde, et l'esprit mystique qui l'anime ne se rencontre plus à ce degré même chez Hemling, qui est pourtant si sérieux et si fervent. Eh bien! supposons les traditions de cet art primitif s'immobilisant pendant que le sentiment qui l'avait soutenu serait allé au contraire en s'attiédissant; à quoi eût abouti cette peinture si sainte à l'origine, sinon à la représentation très-profane d'une réalité extérieure que chaque jour aurait dépouillée d'un de ses rayons? Enlevez des personnages de Van Eyck l'expression de ferveur et de piété, et puis faites copier leurs traits physiques par un autre peintre avec la même minutieuse exactitude que Van Eyck les a copiés, et vous allez obtenir sur-le-champ les personnages du tableau de genre hollandais. Le résultat serait inévitable; était-ce donc là une fin digne des aspirations avec lesquelles cet art avait commencé? Lorsque Quentin Matsys créa la peinture dramatique, ne pouvait-il pas dire que c'était lui qui était le véritable continuateur de Van Eyck, plutôt que ceux qui auraient voulu s'acharner à maintenir ses traditions quand même, puisqu'il se proposait le même but que lui, dans d'autres conditions, il est vrai, mais dont il n'était pas responsable, car le temps les lui imposait? On n'a pas assez remarqué qu'il faut absolument une âme aux modèles

humains que la vie offrait aux peintres dans les Flandres. Un peintre italien peut, sans être soupçonné de réalisme ou même sans tomber dans le réalisme, copier le modèle vivant qu'il a sous les yeux : la race est belle, et sa beauté peut lui tenir lieu d'âme et conserver à l'œuvre du peintre une certaine idéalité ; mais la race qu'ont peinte Jean Van Eyck et Hemling est sans beauté, et si les sentiments moraux ne se lisent pas sur ces visages flamands, la représentation en va confiner à la plus extrême vulgarité. C'est même cette laideur physique qui rend si touchante l'expression de Van Eyck et d'Hemling, car, la vie morale n'ayant point à entrer en lutte sur ces visages avec la beauté, l'âme y joue d'autant plus à l'aise et s'y remarque d'autant plus, de même que la lumière rayonne mieux et découvre mieux son charme propre sur une plaine aride que dans un paysage richement accidenté. C'est encore là ce que comprit à merveille Quentin Matsys. Il y a différents degrés dans la vie morale, et la passion peut tenir lieu de la ferveur au moins pour éviter l'écueil de la sécheresse réaliste.

Enfin le système de composition de Jean Van Eyck, qui ne consent à sacrifier aucun personnage, et qui donne la même importance à toutes les parties du tableau, se prête surtout à l'expression des sentiments lyriques de l'âme, mais nullement à l'expression des sentiments dramatiques, qui exigent forcément le sacrifice de telle partie à telle autre, la subordination de tel personnage à tel autre. Ces

nombreuses figures du tableau de l'*Agneau mystique* sont autant d'odes et de prières vivantes; elles ont pu être toutes traitées avec le même soin, parce qu'elles expriment toutes des sentiments d'essence lyrique, l'adoration, la contemplation, l'extase. Autant l'artiste a compris de nuances de ces sentiments, autant il a pu multiplier les personnages; mais il est plus difficile d'appliquer le même système de composition à un sujet de nature dramatique, la Passion par exemple, où les acteurs doivent être nécessairement subordonnés à l'action. De là, chez tous les maîtres primitifs, la supériorité des tableaux dont le sujet est mystique sur ceux dont le sujet est pathétique. Lors donc que les préraphaélites accusent l'art qui a succédé à Van Eyck d'être moins chrétien que le précédent, ils se trompent en un sens: il y a toute une partie du christianisme que cet art primitif ne peut rendre avec supériorité, la partie humaine, historique, dont se sont emparés comme d'un champ nouveau les artistes de la renaissance.

Avant de quitter le chef-d'œuvre de Van Eyck, je dois consigner une observation qui se rapporte à la riche pelouse de gazon que foulent ses docteurs et ses saints. Une des plus vives satisfactions que j'aie éprouvées durant ce voyage de Flandre, c'est le nouveau témoignage qu'il m'a donné de la sincérité des grands artistes. Une foule de détails qui semblent s'écarter de la nature et que de loin on est disposé à attribuer, selon les cas, soit à une gaucherie ar-

chaïque, soit à une vicieuse disposition de l'œil, soit à un caprice d'imagination du peintre, vous révèlent tout à coup leur parfaite exactitude. Certes, s'il est un paysagiste qui paraisse capricieux, c'est bien Breughel de Velours; cependant un soir, à l'*Harmonia* d'Anvers, j'ai vu tout à coup s'étendre sur les allées du jardin cette brume bleue pareille à du petit lait réduit en vapeurs dont il enveloppe ses paysages, et qui se marie d'une manière souvent si crue et si discordante avec le vert si vif de ses feuillages. De même pour le gazon du triptyque de Gand; tous l'admireront, mais tous n'oseraient pas en garantir l'exactitude. Observez cependant la campagne en allant de Gand à Bruges; vous découvrirez à votre grande surprise que ce gazon si poétique, piqué de marguerites blanches, et dont chaque aiguille verte se sépare de la touffe à laquelle elle appartient, existe en toute réalité en l'an 1868, et n'est pas du tout une exagération minutieuse de l'artiste. Le feuillage que l'on voit dans les fonds de paysage d'Hemling, ce feuillage, court, mince, grêle, rare, qui nulle part ne fait écran et éventail à la lumière, qui laisse le jour transpercer de tous côtés comme une dentelle, et ressemble à des découpures finement collées sur un fond de ciel, ce paysage qui, vu loin de la Flandre, paraît une gaucherie enfantine charmante, eh bien! c'est celui des arbres de la campagne de Bruges. Quant aux effets de lumière des Hollandais, j'ai pu constater maintes fois que les plus sin-

guliers étaient phénomènes d'occurence ordinaire.

Faut-il donner le nom de grand à Hemling? En vérité, je crois qu'on peut hésiter; mais il est mieux que grand, car il est adorable, le plus adorable des peintres. Sa grâce, qui est extrême, est unique, car elle ne vient ni de la beauté physique, ni de l'ingéniosité de l'esprit. En dépit de l'ancienne réputation de beauté des dames de Bruges, les figures d'Hemling sont laides, et ce n'est pas non plus par ce charme artificiel et rusé qui tient souvent lieu de beauté qu'elles nous captivent, car elles sont étonnamment modestes d'aspect, pudiques jusqu'à la gaucherie, décentes jusqu'à la roideur. Cependant elles nous séduisent par un attrait moral plus grand que celui qui peut naître de la beauté de la chair et des arts de la coquetterie. Devant ces figures, notre cœur n'éclate pas tumultueusement en cris d'admiration, mais il soupire le souhait du Psalmiste, il demande comme lui les ailes de la colombe pour aller d'un vol doux là où ces créatures respirent et prient; il s'arrête, dans une immobilité respectueuse, à contempler leurs sérieuses physionomies, également éclairées par la lumière sans ombres de l'innocence. Leur âme est pareille à un beau soleil qui jamais ne connaîtra, durant la vie terrestre, ni l'aube des désirs, ni les crépuscules des passions; pareille à un soleil dont le lever apparent a été la naissance, dont le coucher apparent sera la mort, mais qui en réalité n'a pas eu d'aurore et n'aura pas de déclin,

venant du ciel et y retournant. La grâce incomparable qui émane de ces créatures comme un parfum rayonne hors d'une fleur, c'est la grâce de la vertu naïve. Ces créatures sont vertueuses non par effort de l'âme, mais instinctivement, parce que la nature a voulu qu'elles le fussent, comme elle a voulu que les marguerites fussent blanches, que le ciel fût bleu, et l'air transparent. On ne pourrait comparer l'émotion par laquelle ces virginales figures s'emparent du spectateur qu'à la double sensation de la neige, dont le premier contact, si froid, se transforme bientôt en une douce chaleur. Elles sont aisément pieuses, aisément chastes, et c'est de cette aisance que naît leur charme; elles ne connaissent ni les pédantesques grimaces de la vertu acquise, ni la sécheresse et l'air revêche de la vertu contrainte, ni les douloureuses contorsions de la vertu volontaire. Jamais l'ombre d'une pensée coupable n'a traversé même furtivement leurs cœurs. Jamais la curiosité ne les a fait approcher de l'arbre du bien et du mal, jamais l'expérience ne leur a fait soupçonner que l'antique serpent glissait sous les fleurs des belles pelouses qu'elles foulent. J'ai souvent pensé que la vertu était fort calomniée en ce monde; on la considère d'ordinaire simplement comme l'opposé des passions, tandis qu'elle est elle-même une passion, la plus belle, la plus indéracinable de toutes, la seule éternelle. Il est des âmes pour qui la vertu est une nécessité de nature comme la propreté pour les Hollandais, le

comfort pour les Anglais et le caviar pour les Russes. C'est une passion, et Hemling s'est chargé de montrer que c'était la grâce souveraine.

Quelle âme honnête ce dut être que celle de ce bon Hemling! A mesure qu'on regarde ses œuvres, on sent s'élever dans son cœur l'étrange regret de ne pas l'avoir connu et le désir de le voir un jour, s'il est vrai que les esprits peuvent se rencontrer dans l'éternité. Il donne la nostalgie de ce ciel vers lequel ses saintes élèvent leurs prières, ne fût-ce que pour l'y voir, tant est intime la sympathie qu'il inspire. Si l'on jugeait de la sainteté des hommes d'après leurs œuvres, et si l'on canonisait des artistes, personne ne mériterait mieux l'auréole qu'Hemling. En tout cas, il est un emploi moral de ses œuvres auquel on n'a pas encore pensé, et qui leur convient à merveille; ce serait d'en faire de jolis albums, pas plus grands qu'un livre de dévotion, et de les donner aux jeunes artistes, avec injonction de les parcourir une fois par semaine, comme leur livre d'heures, en leur disant : « La carrière de l'art est sujette à bien des égarements, l'imagination à bien des témérités qui, même heureuses et couronnées de succès, sont quelquefois peu avouables; le talent n'est pas toujours uni à la conscience et n'a pas toujours des scrupules sur les voies et moyens par lesquels il peut frapper la foule; le but que cherche l'artiste est souvent plus éclatant que haut, et, s'il faut traîner l'art dans une voie impure pour se faire applaudir, il ne

résiste pas toujours à la tentation: eh bien! au milieu des folies de la mode, des paradoxes de l'atelier, des entraînements de la jeunesse et des ardeurs du sang, jetez régulièrement les yeux sur ces images, et vous sortirez de cette contemplation protégés, purifiés, fortifiés. »

Pour l'expression de la ferveur, Hemling peut lutter avec Van Eyck : qui pourrait jamais oublier les figures du *Mariage mystique de sainte Catherine?* Cependant, il s'en faut de beaucoup qu'il ait, au même degré que Van Eyck, l'élévation mystique. Bien souvent nous avons entendu citer à son sujet les noms de Dante et d'Ange de Fiésole, et nous avons même lu l'épithète d'ascétique employée pour caractériser l'expression de ses figures. Il y a là, croyons-nous, un léger oubli des nuances. Hemling n'ouvre pas d'aussi hautes portes du ciel que les deux grands mystiques italiens, car ses personnages ne nous conduisent pas plus loin que ce ciel de la lune, le premier des cercles paradisiaques de Dante, où vivent, dans une chaste béatitude, à l'état de reflets et d'images sans corps, les âmes virginales; c'est là que se rencontrent sainte Ursule et ses compagnes, en société de Piccarda et de Constance de Souabe. Les figures d'Hemling, ne sont point ascétiques : elles sont sérieuses et pieuses. La candeur et la pureté naïve, voilà les sentiments qui respirent dans Hemling, sentiments qui chez lui ont une telle perfection, qu'ils donnent l'illusion de vertus d'essence plus haute.

Les personnages d'Hemling sont des anges ; mais ils n'ont rien de commun avec les chérubins justiciers à l'épée de feu ou les enthousiastes séraphins qui se fondent dans l'extase de l'amour divin.

Avec Hemling, la peinture, exclusivement consacrée, dans Van Eyck, à l'expression des sentiments lyriques de l'âme, la piété, la ferveur, l'adoration, devient dramatique sans perdre son précédent caractère. Le plus frappant de ses tableaux, sous le rapport dramatique, est le triptyque de la *Descente de croix*, que j'ai déjà signalé en parlant de Rubens, et qui, je ne sais pourquoi, n'est pas estimé à l'égal de ses autres œuvres. En chicanant un peu, on pourrait, il est vrai, dire que cette peinture est plutôt lyrique que dramatique, que c'est une élégie plutôt qu'une scène ; en tout cas, elle est pathétique à l'excès. Là où ce dramatique se déploie avec son véritable caractère, que nous avons nommé anecdotique, c'est dans sa décoration de la *Châsse de sainte Ursule*, la plus charmante non-seulement des œuvres du maître, mais probablement de toutes les peintures existantes. C'est un véritable roman en peinture que la légende de sainte Ursule et des onze mille vierges, car ces miniatures se distinguent par cette abondance de détails et cette lenteur d'action qui caractérisent la narration romanesque. L'œuvre est attachante comme un récit et il semble, à mesure qu'on la regarde, que es sens puissent être transposés, et qu'il soit possible d'entendre aussi bien que de voir par les yeux. Quelle

exactitude minutieuse dès les premières scènes, j'allais dire dès les premiers chapitres! La légion des vierges s'embarque avec Ursule; Hemling n'a omis aucun des détails d'un départ. Les petites demoiselles allemandes et flamandes, convenablement costumées pour le voyage, marchent en troupe d'un pas grave, sans précipitation ni lenteur, leurs petits sacs et leurs petits nécessaires à la main, pendant que de robustes commissionnaires portent leurs petites malles et les déposent sur le vaisseau. Cette exactitude continue jusqu'à la scène suprême du martyre, avec la garrulité touchante des vieux légendaires et des vieux poëtes épiques, qui n'omettent aucune circonstance; mais, de même qu'entre les parties d'un drame musical on place souvent une mélodie rêveuse pour reposer l'âme d'une émotion trop continue, Hemling a séparé en deux parties l'histoire de sainte Ursule par les deux miniatures qui décorent les deux bouts de la châsse. Dans la première, qui est comme l'ouverture chargée de mettre l'âme du spectateur au ton de la légende qu'il voulait peindre, il a placé la Vierge, protectrice naturelle d'Ursule et de ses compagnes. Dans la seconde, introduction logique à la seconde partie de la légende, le martyre des vierges, il a montré Ursule debout et telle que la reine du royaume de la pudeur, abritant ses compagnes sous son manteau. J'ai dit qu'Hemling était plutôt adorable que grand; pourtant il a touché à la grandeur au moins une fois, et c'est dans cette miniature qui, venant

après les premières scènes de la légende, change brusquement les émotions du spectateur, et, de gai qu'il était, le dispose au sérieux et aux sentiments qui ne permettent pas le sourire.

Une chose touchante, dans les tableaux d'Hemling, c'est d'y retrouver le vivant témoignage de l'antique magnificence de cette ville de Bruges, sorte de Venise flamande, pleine de mouvement et d'éclat, aujourd'hui morte aimable. Les costumes des personnages d'Hemling font foi des richesses de cette ville. Quelles superbes étoffes composaient les robes de ces dames de Bruges, célèbres pour leur beauté ! quel grand goût dans les dessins et les ramages qui les décorent, dans le choix des nuances pour les couleurs! Une certaine robe feuille-morte, à grands ramages, du *Mariage mystique de sainte Catherine*, m'est surtout restée dans le souvenir. Longtemps avant les Vénitiens, et sans songer à donner à ces accessoires du costume et du luxe l'importance pittoresque qu'ils leur accordèrent, Hemling, en obéissant au seul sentiment de la réalité, qui n'a jamais abandonné les Flamands, en copiant fidèlement les spectacles qui l'entouraient dans la plus riche des villes des Flandres, a présenté des échantillons de magnificences à faire envie à Titien, à Véronèse et à Rubens. Le roi nègre de l'*Adoration des Mages*, avec sa fière et pittoresque tournure, sa taille élégante, son riche costume, copie visible de quelque serviteur noir amené des pays d'Orient par tel riche négociant

de Bruges, serait à sa place dans le plus splendide décor de Véronèse. Une observation fort singulière à faire, c'est la prédilection marquée d'Hemling pour la couleur jaune et les étranges effets pittoresques qu'il en tire. Il y a notamment, dans le volet du triptyque de l'*Adoration des Mages*, où Hemling a peint la *Présentation au Temple*, une certaine draperie jaune, à nuance orangée, de l'effet le plus bizarre, le plus heureux et le plus nouveau. Jamais, avant de voir les Hemling, nous n'avions supposé qu'il y eût de telles ressources dans cette couleur magnifique, mais qui, moins que toute autre, semble se prêter aux variétés des nuances et des teintes.

On connaît la légende probablement fausse sur les peintures d'Hemling. Soldat blessé, il les aurait exécutées pendant sa convalescence et laissées à l'hôpital Saint-Jean en remercîment des soins qu'il avait reçus; mais, quelle que soit la cause qui en ait rendu l'hôpital Saint-Jean propriétaire, ces peintures sont bien à leur place naturelle dans un lieu où le christianisme abrite les malades et recueille les affligés, car elles ne présentent que des images de consolation et d'espérance. Dernier témoignage de l'antique magnificence de Bruges, elles sont aussi bien en harmonie avec la physionomie actuelle de cette ville paisible, solitaire et d'une douceur mélancolique, où l'herbe pousse entre les pavés devant la statue de Van Eyck. Aujourd'hui comme autrefois Bruges est leur vraie patrie; placées partout ailleurs elles seraient

comme étrangères et dépaysées. Elles sont trop chastes, trop modestes et trop pieuses pour être exposées indifféremment dans tout musée et présentées à tout regard profane ; elles n'ont pas pour affronter les regards du vulgaire l'aplomb aristocratique de la peinture italienne, qui est comme chez elle en tous lieux, ou le cynisme effronté de la peinture de genre hollandaise. Mais à Bruges, dans cette ville qui parle avec une éloquence si mélancolique du passé enfui sans retour, de l'inévitable mort qui attend tous les peuples comme tous les individus, et qui viendra à l'improviste au moment même où, triomphants dans leur sécurité imprudente, ils s'endormiront sans entendre qu'elle aiguise déjà sa faux, Hemling glorifie avec une onction incomparable le pays où la mort est inconnue, où les âmes vivront éternellement à l'abri des embûches du mal, où les peuples, désormais rassurés contre les traquenards de la destinée, se reposeront de la servitude et de la gloire, des fatigues de la grandeur et des douleurs de la déchéance.

HOLLANDE

I

DEVANT DORDRECHT

Rien n'est tranché dans le monde moral non plus que dans le monde physique, et l'esprit tout comme la nature procède par voies lentes et transitions insensibles. C'est ainsi que longtemps avant d'entrer dans un pays on est averti qu'on change de contrée par mille petits phénomènes, significatifs seulement pour l'observateur et visibles seulement pour les yeux de celui qui sait. A la station d'Esschen, une fille accoudée à une de ces hautes fenêtres encadrées de plantes grimpantes à la façon hollandaise me présente mon premier Miéris ou mon premier Gérard Dow. Même façon d'appuyer les coudes, d'avancer la tête, que chez les servantes rendues immortelles par le pinceau de ces peintres. Sur le bateau à vapeur qui nous prend au Moerdyck, je remarque qu'un des garçons

de service possède la chevelure que Rembrandt a donnée à l'ange compagnon du jeune Tobie, et que les gens de l'équipage tiennent leurs pipes entre leurs dents avec une sorte de violence morose, comme un dogue tient un os, à l'instar de ces farouches magots de van Ostade, qui, la lèvre inférieure avancée d'une façon presque menaçante, ont l'air de fumer par manière de bravade démocratique, pour narguer le roi-soleil et les aristocraties européennes. Une paysanne de la Sud-Hollande, reconnaissable à ses boucles d'oreilles en forme de ressort qui se détend, ingénieux et formidable engin de défense, qui doit avoir été primitivement inventé pour protéger la chasteté des blanches Bataves contre les entreprises des galants trop audacieux, est assise sur un des bancs du bateau, et au moment où un beau jeune homme d'une tournure très-fière passe auprès d'elle, j'entends cette femme, jeune encore et belle elle-même, dire à très-haute voix : « Pas de grands seigneurs. » Ce mot singulier me fait repasser tout ce que j'ai jamais appris de l'histoire de ce peuple, le plus indépendant qu'il y ait peut-être jamais eu au monde (1), et

(1) Un détail de mœurs à la manière de ceux que Stendhal aimait à citer comme donnant la clef des caractères nationaux. On me raconte qu'à Amsterdam, lorsqu'un homme du peuple tombe ivre dans la rue et qu'un agent de police arrive pour le mener au poste, les camarades de cet homme interviennent et tiennent à peu près ce langage à l'agent : « Laissez-le, nous le conduirons nous-mêmes chez lui ; nous ne voulons pas que vous le touchiez », et que, faisant comme ils disent, ils enlèvent au nez et barbe de la police l'ivrogne qui était

me remet en mémoire ce mot du roi Louis Bonaparte : « Le peuple hollandais est un peuple frondeur. »

Si dans nos siècles de lumière nous n'avions pas perdu la naïveté, et avec elle toutes les vivacités d'impressions qu'elle entraîne, si nous obéissions encore instinctivement à ces lois de notre imagination, grâce auxquelles les anciens personnifiaient une contrée sous la forme d'une belle nymphe, je dirais que la Hollande est le pays le plus nerveux que l'on puisse voir. Sa physionomie mobile et variable à l'excès a deux aspects : elle est riante, elle est mélancolique, et ces deux aspects se succèdent parfois avec une telle rapidité qu'ils paraissent simultanés, et que le pauvre voyageur ne sait si cette nature le boude ou l'invite. Ce pays d'eau possède avec la plus charmante exactitude tous les caractères que les poëtes attribuent aux esprits élémentaires des eaux, les sylphes d'Irlande, qui, vêtus de robes d'un vert glauque, aiment à passer de longues heures en rêveries pensivement tristes aux bords des lacs, et surtout les ondines et ondins, qui, selon les meilleurs démonologues poétiquement résumés par le baron de Lamotte-Fouqué dans son joli roman, passent des pétulances les plus

sa proie légale de par tous les règlements d'une bonne administration urbaine. L'indépendance des Anglais est célèbre, cependant les Anglais ne sont indépendants que tant qu'ils se sentent fermes sur le terrain de la légalité; mais, autant que j'ai pu voir, il m'a semblé que les Hollandais seraient capables à l'occasion de ce degré d'indépendance qui consiste à se mettre au-dessus de la loi.

capricieuses aux boutades les plus moroses, et de la gaieté la plus folle au plus sombre abattement. Aussi, quelle que soit la route que l'on prenne pour y arriver, l'entrée en Hollande ne peut manquer de faire éprouver au voyageur une sensation d'une nouveauté singulière. Cependant le choix de la route n'est pas indifférent, selon qu'on veut d'abord connaître l'une ou l'autre de ces physionomies.

L'entrée en Hollande par le Moerdyck est d'un charme et d'une séduction irrésistibles. Rien ne rappelle dans ce paysage coquet, excentrique, presque paradoxal dans sa verdoyante bizarrerie, la monotonie de la plaine des Flandres que l'on vient de quitter. Il semble que le bateau à vapeur navigue non à travers un pays ouvert, propriété commune de tout un peuple, mais à travers les rives d'un parc seigneurial dont la superbe Meuse serait l'artère fluviale et la décoration. Pour avoir une idée lointaine de ce paysage du Moerdyck à Dordrecht, imaginez ce que serait Hyde-Park, par exemple, étendu à l'infini, et la Serpentine navigable aux *steamboats*. Oh ! comme, en m'enivrant des sensations toutes nouvelles de ce ravissant spectacle, j'ai envié la naïveté d'imagination des chevaliers du moyen âge et des anciens voyageurs ! De minute en minute je sentais s'effacer en moi le souvenir de l'existence de notre race; un grain de scepticisme moderne de moins, et j'aurais pu croire que j'étais dans une contrée habitée par des esprits élémentaires. Si ce ne

sont pas là les bosquets d'Alcine et d'Armide, ce sont bien ceux des fées du monde merveilleux du Nord. Ces petits jardins de la rive qui s'avancent jusque sur l'eau, et qui font penser aux descriptions que les voyageurs nous retracent des mignonnes inventions de la Chine et du Japon, ne peuvent être la propriété de familles humaines, car en trois pas un enfant qui s'essaye à marcher les parcourrait dans toute leur étendue; mais sous les fleurs de leurs rives les petites nixes peuvent se blottir à l'aise pour se livrer à leurs espiègleries microscopiques comme leurs domaines et leurs personnes.

Entrez au contraire dans la Meuse par le Wahal, en venant d'Allemagne ou de Gueldre, comme la physionomie du paysage est différente ! Ce n'est plus un pays de fées, mais c'est encore une terre magique, car c'est un pays de sorcières. Comme cette forêt de joncs est triste et morose, même par un beau soleil ! Et ces frêles, chétives digues en branchages qui protégent la terre peu résistante contre les morsures du fleuve, quelles idées de pénurie, de dur travail, de vie misérable elles éveillent à l'esprit ! En voyant ces pauvres digues, image mesquine du vaste système de défense qui fait ceinture à ce pays, la richesse actuelle des habitants de la Hollande s'efface de l'esprit, et l'on rêve d'une terre maudite où l'homme aurait chaque jour à disputer sa subsistance à un troupeau d'orques malfaisantes qui viendraient s'ébattre sur le rivage.

Entrez enfin en Hollande en venant directement d'Anvers par le bateau à vapeur, et la physionomie se modifie encore. Un mirage de grandeur (mirage est le seul terme exact qui puisse peindre ce phénomène) s'ajoute à cet aspect morose. L'horizon s'ouvre, le paysage s'élargit; dans le lointain on aperçoit la lisière des îles de Zélande, qui montent timidement au niveau du fleuve, dont le lit est plus haut que leur surface. Ce qu'il y a d'étrange, c'est que cette contrée, ainsi aperçue dans le lointain, semble n'avoir aucun des attributs de la terre, ni solidité, ni fixité. Elle flotte à la surface de l'eau comme un épiderme verdoyant, pareille à ce mince manteau vert qui s'étend sur les eaux stagnantes; on dirait des îles composées de vapeurs et de couleurs, et alors on se souvient de ces pays inaccessibles et perfides qui disparaissaient sous le navire qui essayait d'y aborder pour se reformer derrière lui, et à ce dos trompeur du monstrueux *kraken*, que les marins du Nord ont pris si souvent pour un îlot. L'eau est la souveraine de ce pays, elle donne à cette terre qu'elle domine de son lit ses caractères onduleux, vaporeux, mobiles; elle rend le paysage fluide comme son cours, elle revêt l'existence des objets d'une sorte de voile d'incertitude. Cette terre, là-bas, est-elle une réalité, ou n'est-elle qu'une charmante illusion, due à l'association de l'eau, de l'air, du brouillard et de la lumière ?

Enfin nous voici devant Dordrecht. O la jolie sur-

prise, surtout si l'on est arrivé par le Moerdyck, que l'aspect de cette petite ville, avec ses maisons peintes qui baignent coquettement leurs pieds dans le fleuve ! Là encore nous éprouvons une sensation toute nouvelle destinée à se renouveler bien souvent en Hollande, la sensation de la petitesse. Ce quai, ces maisons, ces édifices, sont si petits, si jolis, qu'il semble qu'on pourrait les mettre dans sa poche et les emporter comme un joujou. Quelles charmantes étrennes à offrir au fils d'un géant ! Et de fait bien souvent dans mes excursions en Hollande, notamment entre Harlem et Amsterdam, en contemplant les délicieuses maisons de campagne qui sont échelonnées de Bloemendaal à Zandvoort, je me suis surpris à penser par contraste à ce cruel géant d'Anvers qui gardait à l'aurore de l'histoire le passage de l'Escaut, et défendait l'entrée de la Hollande, comme un habitant de Brobdingnac qui défendrait le pays de Lilliput. Oh ! quelle sûreté prophétique il y a dans l'imagination des peuples naïfs ! Ce géant d'Anvers, inventé longtemps avant l'existence de la Hollande, né dans l'imagination du peuple barbare du simple aspect des lieux, l'histoire, à la lettre, l'a réalisé, et son fantôme plane encore au-dessus du voyageur qui entre dans ce pays. Plusieurs fois il est venu, et toujours il a montré pour la possession de son royaume de nains l'âpre ténacité du vieux géant qui coupait la main des voyageurs lorsqu'ils essayaient de franchir l'Escaut sans sa permission. Étrange ténacité quand on s'en tient à l'appa-

rence, et qu'au lieu de fixer ses regards sur les eaux on les fixe sur la terre et sur les objets qu'elle présente, sur ces petites villes sans palais somptueux, sur ces petites maisons de plaisance, vrais nids humains enfoncés coquettement dans un édredon de verdure, sur ces petites métairies à ras de terre, coquettes tanières tassées sur le sol par le bipède homme! Oubliez, s'il se peut, l'Escaut et la Meuse, le Wahal et le Rhin, et cet acharnement va vous sembler comparable à celui d'un puissant amateur de curiosités qui défendrait la possession d'une vaste collection de précieux bibelots. Mais des pensées fort différentes s'élèvent dans l'esprit lorsqu'on détourne les yeux de la terre et qu'on contemple les beaux fleuves qui enlacent de toutes parts ce petit pays. Alors on comprend la raison d'être de cet amour acharné pour un tel gentil joujou, et comment le dernier géant qui l'a possédé put dire dans sa colère, un jour qu'il était serré de trop près par ses ennemis : « La Hollande! plutôt que de la rendre, j'aimerais mieux la faire rentrer sous les flots. » Aujourd'hui Anvers est veuve de son géant; mais le géant a-t-il disparu pour cela? Si par hasard il faisait croire à sa mort par simple ruse de guerre, et si, renonçant désormais à se montrer à Anvers, où on l'a trop connu, il avait fait un grand détour, et revenait revendiquer son royaume par Aix-la-Chapelle et Maestricht!

Le bateau à vapeur fait devant Dordrecht une assez longue station, et, après avoir amusé mes yeux de

la gentille physionomie de cette ville, pour tuer le temps j'amuse ma mémoire des souvenirs historiques qui se rapportent à son passé. Un de ces souvenirs, bien ancien, bien effacé et bien indifférent à l'âge où nous sommes, m'obsède particulièrement, peut-être à cause de nombreuses et récentes lectures du bon Froissard. Ce fut là que vers la fin du premier quart du XIVe siècle notre princesse Isabelle, sœur du dernier capétien et femme d'Édouard II d'Angleterre, s'embarqua avec son fidèle comte Jean de Hainaut pour aller, sur l'invitation de Mortimer, débarrasser l'Angleterre de la tyrannie des Spenser. Mieux eût agi pour notre bonheur la mère d'Édouard III, si elle était restée en France à supporter patiemment sa disgrâce, si elle avait laissé son triste mari affaiblir quelques années de plus l'Angleterre, et préparer ainsi à son fils des moyens d'occupation assez urgents à l'intérieur pour qu'il n'eût pas besoin d'aller les chercher à Crécy. A cette époque, Dordrecht avait-elle déjà l'aimable aspect que nous lui voyons aujourd'hui? Oh non! elle avait sans doute alors un aspect bien revêche, bien barbare, des murailles et des portes fortifiées, des tours, des bastions: la nature n'en avait pas fait encore l'espèce d'aimable village rustique à la façon vénitienne qui nous charme aujourd'hui. C'était alors une rude soudarde qui croyait avoir le pied solidement établi pour toujours sur la terre ferme; cent ans après que la reine Isabelle s'y embarquait pour l'Angleterre, vint une inondation,

et la *pucelle* de Dordrecht fut métamorphosée par cet accident en une gentille petite demoiselle noble de campagne, assise au bord des fleuves qui l'entourent de toutes parts avec jalousie.

Qui dirait, à la voir ainsi dans sa petite île, que cette ville, qui éveille des sentiments d'églogue et des rêves de vie heureuse, a été le théâtre d'une des plus âpres controverses théologiques des temps modernes? Quoi! c'est dans ce nid de verdure, sur les rives de ces fleuves magnifiques, qu'ont retenti les discussions et les anathèmes des gomaristes et des arminiens? Il y a là pour l'imagination une sorte de dissonance. Arminius fut condamné par le synode, et cela avec l'assentiment et aux acclamations du peuple; mais en vérité ce fut la faute du parti républicain, qui manqua d'esprit en cette circonstance, et ne sut pas se servir des ressources que lui offrait l'aspect de la nature de Hollande pour la réfutation de Gomar. Il ne se souvint pas non plus assez de ses classiques, que ses chefs connaissaient pourtant si bien, et qu'ils aimaient à citer, comme fit plus tard Jean De Witt, aux heures suprêmes de l'exil et de la mort. Barneveldt, Grotius et autres auraient dû se rappeler la méthode socratique et les apologues de Ménénius Agrippa, et poser à peu près ainsi au peuple de Hollande la question de la grâce et de la liberté: « Paysans, marins, pêcheurs, meuniers, gens de peine, le doux Arminius prétend que vous pouvez vous racheter du mal par les efforts de votre liberté,

tandis que le farouche Gomar prétend au contraire que tous vos mérites ne vous serviront à rien, s'il a plu à Dieu de vous damner de toute éternité. De ces deux hommes, quel est votre ami ? Quel est celui qui vient vous apporter la consolation, l'espérance, la paix de la conscience, une confiance en Dieu sans alarmes ? Quel est celui qui vous enseigne que Dieu vous regarde sans mépris de *hidalgo* et vous juge sans colère de roi d'Espagne ? Il semble que ce soit Arminius, et cependant nous voyons avec une douloureuse surprise que vous penchez plutôt pour Gomar, qui frappe de stérilité la moisson de vos œuvres, tient en mépris les efforts de votre liberté, et ne vous promet que terreurs de l'âme, incertitude sur le sort qui vous attend, arbitraire divin. Que le stathouder Maurice tienne pour Gomar, il n'y a pas à s'en étonner, il a trouvé l'*élection* sociale dans son berceau, et il lui est permis de ne pas compter sur ses mérites, qui sont grands, pour obtenir un pouvoir auquel il est prédestiné par la naissance : pourquoi ne jugerait-il pas de la damnation et du salut selon sa condition terrestre, et ne croirait-il pas que les hommes sont prédestinés dans l'ordre divin, comme ils le sont dans l'ordre humain ? Mais vous ! Changeons la forme de cette périlleuse question dont vous ne paraissez pas comprendre la signification terrible. Lesquels d'entre vous voudraient croire à Gomar, s'il venait leur dire : « Sachez qu'il en est parmi » vous qui sont de toute éternité prédestinés à la mi-

» sère, et d'autres qui sont de toute éternité aussi » prédestinés à l'opulence. Pour ceux qui sont prédes- » tinés à la misère, il ne leur sera tenu compte ni de » leurs labeurs, ni de leurs efforts, ni de leurs vertus. » La patience, le travail incessant, l'économie, la fruga- » lité, leur seront inutiles. Quant à ceux qui sont pré- » destinés à l'opulence, il n'y aura ni paresse, ni dissi- » pation, ni mauvaise conduite qui puissent leur nuire.» Répondez, vous qui toute l'année travaillez avec une patience inaltérable à disputer à la mer cette terre arrachée à sa faim vorace, qui défendez vos champs contre les baisers et les morsures des fleuves, qui pompez sans relâche les eaux croupissantes qui menaceraient la fertilité de vos moissons et la santé de vos corps, croiriez-vous aux paroles insolentes de Gomar ? Quoi ! vous qui avez fait la Hollande contre des éléments plus forts que l'homme, contre la mer et la nature, vous ne pourriez pas faire votre salut contre la chair et Satan ? » Nul doute que, si la question eût été ainsi posée, débattue, et expliquée pendant cette longue controverse, le peuple n'eût fini par prêter l'oreille au parti républicain. Heureusement il n'en fut rien, et le peuple hollandais, poussé par les instincts obscurs qui en tous pays portent le peuple à soutenir les idées les plus contraires en apparence à ses intérêts, jugea en faveur de Gomar et du stathouder Maurice, et à notre avis jugea bien.

Ah ! si le bateau à vapeur ne devait pas s'éloigner

si vite, et si notre rêverie ne devait pas être troublée par la vue de nouveaux spectacles, comme nous aimerions, nous qui sommes un prédestinatien déterminé, à prolonger nos méditations sur cette haute et noble doctrine ! Non, il n'est pas bon que l'homme se croie libre vis-à-vis de Dieu, et qu'il compte sur ses actes pour obtenir le salut. Quel que soit le mérite de ses œuvres, il ne doit pas le reconnaître, il ne doit pas avoir l'orgueil d'y croire. Compter sur Dieu seul pour régler notre conduite, attendre tout de son seul secours, n'accepter d'autre jugement que son jugement redoutable que ne peuvent corrompre nul intérêt, nulle séduction et nul mensonge, me semble le propre des âmes religieuses qui pensent avec grandeur et redoutent le mal avec sincérité. Eh quoi ! rassuré par mes actes sur mon salut, je vivrai dans une coupable confiance, peut-être dans l'orgueil de moi-même, et, pareil à un marchand qui établit son bilan, je dirai : Voici l'actif de vertus avec lequel je puis acquitter le prix de l'éternelle félicité et éviter la banqueroute infernale ! Et que sais-je de la valeur de mes œuvres, et qui suis-je pour compter sur elles ? Quoi ! un pauvre être de chair et de sang, faible, infirme, borné, osera présenter comme son titre de propriété des actes dont il n'est pas l'auteur véritable, car, son état d'humaine dépendance étant donné, eût-il jamais pu accomplir même le plus petit et le plus chétif de ces actes sans le secours de Dieu ? Ce que je présente

comme le résultat de ma liberté, c'est le travail de Dieu en moi. Ah ! combien plus religieux est l'homme qui s'écrie dans la connaissance de son humilité : Seigneur, voici ce que j'ai accompli *par* vous, que l'homme plein de présomptueuse assurance qui ose dire : Seigneur, voici ce que j'ai accompli *pour* vous ! Et comme les résultats de cette profonde humilité qui n'attend rien que de la grâce du souverain maître sont importants pour la santé de l'âme et la vigueur du caractère ! Un prédestinatien sera peut-être un mauvais diplomate ; mais, recouvert de sa doctrine comme d'une armure impénétrable, il restera invulnérable aux coups de la fortune et aux assauts de ses ennemis. Oh ! s'il s'agit de jouer la partie des hommes, il tiendra mal les cartes du jeu social ; un prédestinatien n'est pas un joueur, c'est un soldat. Celui qui croit en sa liberté sera rempli de vulgaire sagesse mondaine : il craindra les hommes, il agira avec une prudence équivoque voisine tantôt de la duplicité, tantôt de la lâcheté, il cherchera les occasions propices ; mais que peut craindre des hommes celui qui n'estime de puissant que Dieu seul, et qui sait n'agir que par sa seule impulsion ? Celui-là est d'autant plus libre vis-à-vis des hommes qu'il ne peut avoir à leur rendre compte d'actions dont Dieu est le seul juge, comme il en est le seul auteur. Oh ! oui, les vieux prédestinatiens avaient raison, quoiqu'ils n'aient pas deviné les vraies conséquences de leurs doctrines; voulez-vous faire des hommes invincibles

au monde, faites des esclaves soumis de Dieu ; voulez-vous délier les chaînes de la terre, resserrez les liens qui rattachent l'homme au ciel (1).

Cette vieille querelle de Gomar et d'Arminius prouve encore d'une manière fort piquante combien nos mérites sont peu de chose, et combien nous aurions tort de nous targuer de nos lumières. A coup sûr, les lumières, le bon sens, le sentiment de l'humanité, furent en cette circonstance du côté d'Arminius et des républicains : Arminius fut un esprit libéral et, comme nous dirions aujourd'hui, avancé ; Gomar fut un fanatique et, comme nous dirions encore, un conservateur borné. Eh bien ! ce fanatique borné, odieusement secondé par le froid, politique, implacable Maurice, et cruellement servi par une braillarde canaille, se trouva défendre des doctrines autrement importantes pour la liberté morale, dont il ne se souciait pas du tout, que celles de son adversaire, lequel au contraire s'en inquiétait fort. Et maintenant soyez fiers de vos lumières et comptez sur le mérite de vos œuvres, gens d'esprit, philosophes, bons citoyens, chrétiens éclairés,

(1) Chose curieuse, cette doctrine chrétienne de la grâce, qui est le véritable fondement des libertés de l'âme, et par suite de toutes les libertés sociales, a été tenue fort souvent par des esprits qui se sont posés en défenseurs de la liberté comme une doctrine d'oppression et d'injustice. Toutes les fois que je lis une de ces attaques contre la grâce exprimée par un esprit libéral, je ne puis m'empêcher de me représenter Achille renonçant avec aveuglement à ses armes forgées dans un atelier divin.

hommes charitables ! L'esprit qui souffle où il veut va mettre, s'il lui plaît, la sagesse sur les lèvres d'un fou et la tolérance dans le cœur d'un furieux ! Le sort de la doctrine d'Arminius en est en même temps la réfutation ; si Arminius eût été jugé selon ses mérites, il aurait triomphé ; au contraire ce fut Gomar qui l'emporta. « Et la preuve que la liberté ne peut rien et que la grâce peut tout, la voilà ! » pouvaient dire après le synode de Dordrecht ceux des spectateurs de cette querelle qui avaient une pointe d'esprit sceptique.

II

ALBERT CUYP

Il en a été pour nous de Dordrecht comme de ces personnes inconnues dont le visage un instant aperçu vous laisse une émotion délicieuse. Nous n'y sommes point descendu, et cependant cette ville reste au nombre des souvenirs les plus ineffaçables de notre excursion. Quelque vif qu'ait été le plaisir de la surprise que Dordrecht nous a fait éprouver à notre entrée en Hollande, il ne saurait égaler pourtant le charme avec lequel nous avons plus tard contemplé par deux fois son aspect, car cette ville était désormais associée dans notre mémoire au souvenir d'un chef-d'œuvre. Ce que van der Meer a fait pour Delft, un autre grand artiste de la Hollande, Albert Cuyp l'a fait pour Dordrecht. Comme deux fils reconnaissants, les deux artistes nous ont laissé les por-

traits de leurs villes natales : charmant patriotisme, et qui leur a porté bonheur à tous deux. De même qu'un peintre de portraits étudie longtemps l'attitude dans laquelle son modèle révèle le mieux sa vraie ressemblance, le costume et les couleurs qui s'accordent le mieux avec sa physionomie, les objets accessoires qui le replacent le mieux dans le centre où sa vie s'écoule, ainsi van der Meer et Cuyp semblent avoir étudié avec un soin affectueux et une sympathie patiente les heures du jour où leurs villes natales étaient surtout en beauté, le point de vision où leur aspect se révélait avec le plus d'agrément, les réseaux de lumière ou les voiles de vapeur qui leur faisaient le plus gracieux costume. Ces deux tableaux sont tellement deux portraits, ces deux villes sont devenues tellement deux personnes, qu'on pourrait, comme pour deux jolies femmes, nommer leur couleur et leur tempérament. Delft est une brune piquante chez laquelle le sang prédomine ; Dordrecht est une blonde adorable sur laquelle la lymphe exerce ses ravages. A la brune, vierge de terre ferme, conviennent les robes de lumière des belles journées de printemps ; à la blonde, vierge des eaux, conviennent les voiles blancs des vapeurs de l'aube. Comme la beauté des brunes consiste surtout dans la parfaite netteté des traits, le profil donne mieux que la face leur vraie ressemblance, et c'est de profil aussi que van der Meer a représenté sa ville de Delft : deux ou trois petites maisons de briques d'un rouge vif, un

pan de mur blanc rongé et verdi par l'eau, un bout de l'étroit canal qui mène les barques à La Haye, une ou deux des branches d'arbres de ses petits jardins. Les blondes au contraire veulent être vues de face, et c'est de face qu'Albert Cuyp a représenté Dordrecht. Le point de vue choisi par Albert Cuyp pour peindre le portrait de sa ville natale, c'est ce point même de la Meuse où nous laisse le bateau à vapeur, en sorte que nous voyons Dordrecht exactement sous l'aspect où le peintre l'a contemplée il y a deux cents ans, et presque avec les mêmes yeux que lui. Sa physionomie n'a guère changé depuis cette époque, et nous la reconnaissons sans peine comme nous reconnaissons le Delft actuel dans le portrait de van der Meer.

Ce qui distingue Albert Cuyp parmi tous les paysagistes, c'est une sorte d'impersonnalité passive qui se rencontre rarement chez les hommes de génie, et que nous appellerons, faute d'autres mots, absence de tout égoïsme intellectuel et de tout orgueil d'artiste. D'ordinaire les grands artistes font chanter aux choses extérieures la propre musique de leur génie ; les plus impersonnels consentent à un partage, et associent leur musique à celle des choses. Cependant des natures moins grandes, mais aussi rares assurément, apparaissent de loin en loin. Certains artistes naissent avec une délicatesse d'organes comparable à celle de ces personnages des contes qui entendaient l'herbe pousser et surprenaient le langage des oi-

seaux; ils reconnaissent que chaque chose possède une mélodie qui lui est propre, que cette mélodie est différente de celle de la chose voisine, et qu'elle est toujours délicieuse. A quoi bon dès lors faire chanter aux choses la musique de notre propre génie? Autant vaut s'enivrer de la leur, la noter et la redire aussi exactement que possible. Albert Cuyp est au nombre de ces artistes passifs à force d'exquise délicatesse.

Avec quelle finesse et quelle justesse profondes il a senti, dans l'exemple qui nous occupait tout à l'heure, que le charme caractéristique de Dordrecht, le trait qui crée sa personnalité, c'est cette domination des eaux, ces beaux fleuves qui l'enserrent d'une fluide ceinture, et au-dessus desquels elle surgit comme une sorte de Délos rustique, ce contraste si frappant entre la petitesse de la ville et la largeur des nappes liquides qui baignent ses pieds! La Meuse de moins, et Dordrecht perd sa physionomie; le peintre qui veut rendre la juste ressemblance de cette ville doit donc donner la première place à son fleuve. L'heure choisie par Albert Cuyp est celle de l'aube, heure froide et grise par tous pays, plus froide en Hollande que partout ailleurs, mais qui en revanche se revêt dans les beaux jours de tons gris-perle d'une si parfaite élégance, que nos gantiers à la mode feraient bien d'aller étudier sur place le choix des nuances que la nature livrerait en abondance à leur observation et à leur

bon goût. Pareille à un amant caché par sortilége, la lumière ne se révèle que par le froid et pudique baiser dont elle effleure le front de Dordrecht, et celle-ci se lève frémissante sous le voile de diaphanes vapeurs qui montent de la Meuse et qui enveloppent toute la toile de leur draperie de gaze transparente. Ce qu'il y a d'incroyable dans ce tableau, c'est que l'artiste l'a composé tout entier avec des éléments pour ainsi dire incolores, avec les nuances les plus froides, les phénomènes les plus insaisissables. L'air, l'eau, le brouillard, une *minuscule lesche du jour*, pour employer l'expression de Rabelais, voilà tous les éléments de l'œuvre de Cuyp. Le résultat général devrait être la monotonie; le tableau est au contraire d'une harmonie adorable, d'une séduction telle qu'on a peine à en détacher les yeux. S'il était permis d'employer en tel sujet des épithètes d'une nature morale, nous dirions volontiers que ce paysage est le plus virginal qui se puisse voir. Les vieux Hollandais aimaient à figurer Dordrecht sous l'allégorie d'une nymphe vierge; telle vous la verrez représentée et nommée en particulier sur l'un des admirables vitraux de l'église de Gouda, et telle aussi l'a peinte Albert Cuyp sans avoir besoin de recourir à l'allégorie. Les Hollandais ont peint la nature de leur pays à toutes les heures du jour et du soir; mais dans ce tableau Albert Cuyp a surpris la blonde nymphe en chemise blanche et au saut du lit.

Cette *Vue de Dordrecht prise de la Meuse au soleil*

levant, la plus belle œuvre d'Albert Cuyp que j'aie vue en Hollande, où les toiles de ce remarquable artiste sont trop rares, se trouve à Amsterdam, au musée van der Hoop, dont elle serait la perle, si ce musée ne contenait un certain paysage de Ruysdaël dont nous parlerons en son lieu. Puisque nous avons l'occasion de nommer le musée van der Hoop, nous en profiterons pour réparer sans plus de retard une légère injustice dont souffre cette collection. Elle est trop ordinairement placée au second rang parmi les musées d'Amsterdam; à notre avis, elle mérite d'être placée au premier. Certes, la *Trippenhuys* est une collection bien riche, mais je n'hésite pas à dire qu'elle est beaucoup plus intéressante encore pour l'historien, l'érudit, l'homme sensible à la poésie du passé, que pour l'artiste et l'homme sensible aux choses de la nature. Ce qui fait la richesse de la *Trippenhuys*, c'est sa collection de portraits, qui vaut à elle seule la peine qu'on fasse, et plusieurs fois, le voyage d'Amsterdam. Là, tous les grands personnages de la Hollande, et avec eux une foule de grands acteurs des autres pays, livrent au spectateur avec leurs visages une partie des secrets de leur âme. Oh! la riche mine que cette galerie pour l'érudit qui possède un grain de poésie! Voici tous les Orange, depuis le premier jusqu'au dernier, le grand Guillaume au sérieux et paternel visage, le froid et politique Maurice, Frédéric-Henri, Henri-Casimir aux longues jambes, Guillaume III d'Angleterre au beau

et maladif visage. Voici Ruyter, l'amiral Tromp et sa charmante femme, œuvres de ce peintre au doux nom, Mytens ; voici Grotius et la bonne *myfraw* de Groot, Barneveldt, *myfraw* de Barneveldt, œuvre remarquable de Moreelse, Cats, Jean et Cornelis De Witt, et cette si grotesque figure, Andries Bicker Andrieszoon, bailli de Muiden, jeune poussah aux instincts innocents et bons, chef-d'œuvre de van der Helst. Si vous avez une tournure d'esprit romanesque, vous vous arrêterez longtemps devant certains portraits de plus ancienne date, par exemple celui du pauvre Franz van Borselen, qui expia si chèrement l'honneur d'être aimé de Jacqueline de Bavière, dont le portrait se voit tout près du sien. Et en dehors des personnages hollandais que de beaux portraits ! Celui de la reine Élisabeth jeune, par Pourbus, par exemple, n'est-il pas le plus éloquent des plaidoyers en faveur de la beauté de cette reine ? On conçoit vraiment que cette éblouissante blonde ait tenu à ne céder à personne la palme de la beauté, et l'on se dit que les compliments des poëtes et des seigneurs de son temps n'étaient pas tous des hyperboles et des flatteries. Elle est bien magnifique aussi, la toile où Van Dyck a représenté deux des enfants de Charles Ier à un âge un peu plus avancé que celui de son célèbre tableau si connu, le petit prince de Galles, le futur Charles II, et Henriette-Marie, notre future madame Henriette, duchesse d'Orléans. Mais quelle est cette petite fille désignée sous l'appellation anonyme de la

petite princesse, dont Moreelse a fait le portrait, un des plus merveilleux qui soient jamais sortis de main de peintre? Voilà bien des richesses, très-importantes sans doute au point de vue de l'art, mais plus importantes encore au point de vue de l'histoire. Les deux incomparables chefs-d'œuvre que possède la *Trippenhuys*, *le Repas de la milice bourgeoise*, de van der Helst, et *la Ronde de nuit*, de Rembrandt, ne font pas eux-mêmes exception à cet égard, puisque les personnages de ces deux toiles d'une originalité unique sont des portraits de contemporains dont nous pouvons encore nommer quelques-uns avec certitude.

Je préviens donc les artistes qui visiteront Amsterdam que, s'ils sont plus soucieux de peinture que d'histoire, et s'ils veulent étudier particulièrement les Hollandais comme peintres de l'air, de la lumière et des plus subtils phénomènes de la nature, c'est le musée van der Hoop qu'ils devront fréquenter de préférence. Dans cette galerie, composée avec un soin et un goût qui révèlent un connaisseur consommé, d'un tact infaillible, un de ces connaisseurs qui sentent par l'âme les belles choses, comme disent les Italiens, il n'y a presque que des chefs-d'œuvre. Sur un peu plus de cent cinquante toiles dont se compose la collection, on n'en compterait pas dix de médiocres. Là se trouvent, outre le paysage de Cuyp dont nous venons de parler, quatre paysages de Ruysdaël, dont un de la plus austère beauté, le plus

ravissant Karel Dujardin, des Wouvermans du ton le plus clair et le plus léger, deux marines de Backuysen d'une finesse étonnante, puis de beaux spécimens de ces peintres trop admirateurs du paysage historique à l'italienne, mais qui ont su conserver les qualités natives de leur génie national en dépit de l'imitation, Berghem et Asselyn. Le talent de Pierre de Hoogh n'a certes enrichi aucun musée de l'Europe de plus merveilleux trompe-l'œil que les tours de sorcier de sa façon qui figurent dans cette galerie, prodiges d'une telle dextérité que, nous y trompant nous-même, nous avons pris pour la libre lumière du jour le rayon de soleil qu'il a emprisonné dans une de ses toiles voilà tantôt deux cents ans, et qui depuis lors y est resté gaiement captif. C'est dans cette galerie, aussi riche en tableaux de genre qu'en paysages, que le curieux trouvera quelques-unes des meilleures toiles de Steen, *la Jeune Fille malade* par exemple, et cette ravissante *Liseuse* de van der Meer de Delft dont nous avons parlé dans un des précédents chapitres. Après le délicieux musée de la Haye, nulle collection, parmi celles qui en Hollande sont librement ouvertes au public, ne mérite autant l'attention des artistes que ce petit salon d'élite, où les plus habiles interprètes de la nature qu'aient eus les Pays-Bas, exempts de tout pédantisme historique, de toute poussiéreuse érudition, de toute vaniteuse aspiration vers le grand art, échangent avec une égalité parfaite leurs plus fines pensées sur les sujets

les plus frais et les plus gracieux du monde, l'air, la lumière, la verdure, l'eau, le comfort moral des intérieurs bien clos, la cordialité de la vie modeste.

Cependant cette galerie où domine la nature éternellement jeune, éternellement contemporaine, n'est pas dépourvue de tout intérêt historique et de tout charme rétrospectif. Rubens y figure par un portrait de Marie de Médicis tout éclatant de sa magnificence ordinaire. Et quelle charmante surprise que le portrait de la reine Marie, femme de Guillaume III, par Nestcher! Quoi! cette aimable dame, c'est la fille du maussade Jacques II et de la maussade Anne Hyde? Quoi! ces deux âmes grises ont produit à elles deux cette douce lumière à laquelle le vaillant phthisique Guillaume aimait tant à se réchauffer, après laquelle il ne fit plus que languir et grelotter? Ce portrait même ne nous éloigne pas trop de la nature, car Constantin Nestcher a représenté Marie comme il convient de représenter une reine hollandaise et anglaise, au milieu d'un jardin seigneurial, près d'une fontaine jaillissante. Devant elle, un de ces jolis kakatoès chers de tout temps à la Hollande aux goûts exotiques trahit les légères bizarreries de la reine, et, si le peintre eût ajouté aux accessoires de son tableau quelques-unes de ces fines porcelaines de Chine qui furent au nombre des *dadas* favoris de Marie, son gracieux signalement serait aussi complet que possible.

III

ROTTERDAM. — PAUL POTTER

La principale curiosité de Rotterdam, ce n'est ni son spacieux *plantage*, ni sa statue d'Érasme, ni le système de canaux qui divisent ses quartiers. Cette curiosité est toute morale, n'est consignée dans aucun *guide*, et peut fort bien par conséquent rester inaperçue de l'œil du voyageur. Si vous tenez à la connaître, ne vous faites pas descendre dans un des hôtels des beaux quais de cette ville ou dans un des logements fashionables des quartiers qui avoisinent le *plantage ;* allez tout droit dans Hoogstraat, qui est la grande rue commerciale de la ville, une manière d'Oxford-street, d'Holborn ou de rue Saint-Denis, mettez-vous à votre fenêtre et regardez. Au bout de quelques instants, vous croirez être le jouet d'une illusion, la dupe de quelque phénomène d'hypno-

tisme singulier, et vous vous direz à vous-même, en vous frottant les yeux : — Ah çà mais ! est-ce que je rêve ? l'aventure du dormeur éveillé s'est-elle réalisée pour moi, ou bien me suis-je trompé de route par le plus inexplicable des malentendus ? Suis-je bien ici, à Rotterdam, dans Hoogstraat, ou suis-je à Londres, dans le Strand ? Ces gens que je vois circuler dans la rue, affairés et muets, combien de fois je les ai vus montant et descendant Ludgate-Hill ou Cheapside ! C'est cette même démarche si caractéristique que je croyais propre seulement au sérieux Anglais, vrai soldat du commerce, allant, d'un pas gymnastique, enseigné par la nature des choses et la discipline volontaire, à la rencontre des affaires et à l'assaut des obstacles. C'est cette même précipitation sans fièvre, ce même large pas qui mesure toujours un égal espace, cette même marche précise, exacte, directement géométrique comme celle d'un projectile lancé selon les lois mathématiques, sans inflexions, crochets, parenthèses ni temps d'arrêt. C'est une foule, et nulle part cependant on ne voit de groupes ; chaque individu marche isolé sans prêter attention à son voisin d'une minute, lequel de son côté passe en lui rendant son indifférence. La plus parfaite égalité règne entre tous ces piétons, — c'est le seul terme par lequel on puisse les désigner, — car il n'en est aucun qui semble avoir plus ou moins de temps à lui qu'un autre. La physionomie de la Cité de Londres et celle d'Hoogstraat, et même

de la ville entière de Rotterdam, sont identiques.

Ce fait provoque la rêverie. On passe en revue toutes les affinités de caractère, tous les instincts moraux, toutes les passions et tous les sentiments qui sont communs aux deux peuples, et l'on conclut en se disant que la Hollande est une seconde Angleterre. La Hollande n'est-elle pas aussi séparée du continent que l'Angleterre? Serrée comme elle l'est par la mer et ses grands fleuves, n'est-elle pas une sorte d'île? S'aperçoit-on jamais pendant un séjour en Hollande qu'on est encore sur le continent, avant d'entrer dans la Gueldre, où se fait sentir le voisinage de l'Allemagne? Commune est la race; non-seulement les deux peuples appartiennent à la grande souche germanique, mais ils ne sont à eux deux qu'une même branche à deux rameaux, une branche fourchue de ce tronc pour ainsi dire. Frisons et Saxons ont la même origine scandinave, la même patrie primitive; d'ailleurs venaient-ils tous directement des sables du Jutland, les Saxons qui envahirent l'Angleterre? Le déluge barbare qui si longtemps inonda ce pays ne recrutait-il pas une partie de ses flots chez ces Frisons, qui furent pour les Saxons des alliés aussi inaltérables qu'ils furent pour les Francs des alliés changeants et douteux? Commune est la langue; il suffit d'ouvrir un livre ou un journal hollandais pour s'en apercevoir : sur dix mots hollandais, l'étranger qui ignore cette langue en retrouve six au moyen de la langue anglaise. Un savant professeur

de l'université de Leyde, avec lequel j'ai eu le plaisir de m'entretenir une couple d'heures pendant mon court séjour dans cette dernière ville, M. de Vries, se sert d'une vive et ingénieuse comparaison pour m'exprimer l'identité des deux langues. « Supposez, me dit-il, qu'on pût mettre la langue anglaise dans un crible, de manière à séparer les deux éléments dont elle se compose, et que le crible eût la vertu de laisser passer tous les mots d'origine latine ; ce qui resterait après l'opération serait le hollandais. » Le même professeur m'apprend un fait fort curieux, c'est que les paysans du Northumberland, lorsqu'ils descendent en Frise, comprennent le langage des paysans frisons, et sont compris d'eux dès les premières minutes de leur séjour. Les paysans de beaucoup de nos provinces ne pourraient en faire autant, même dans notre Aquitaine et notre Languedoc, car, lorsqu'ils changent de province, ou seulement de département, ils ont besoin de quelques semaines, voire de quelques mois pour être au fait du nouveau patois qu'ils doivent parler. Le caractère est le même, et ce que j'appellerai les doctrines instinctives sont les mêmes ; les deux peuples ont montré égale ténacité, égale force de résistance, égal esprit politique. Tous deux ont montré la même âpreté pour les biens de la terre, tous deux ont préféré la prospérité matérielle à l'éclat et à la gloire, tous deux ont professé par leurs actions qu'ils plaçaient la grandeur dans la richesse ; pour tous deux enfin la reli-

gion, je le crois, a été beaucoup une affaire de bon gouvernement, selon la saisissante expression d'Olivier Cromwel. Et si nous descendons aux nuances et aux détails, que de ressemblances minutieuses entre les deux peuples! Mêmes bizarreries de caractère, surtout à mesure que l'on avance dans la Nord-Hollande, et que la population devient plus pure d'éléments continentaux, même taciturnité sérieuse, même flegme, même tendance à l'isolement; dans les affaires, tous les commerçants du monde sont d'accord là-dessus, même régularité ponctuelle, même exacte probité. Ces excentricités, ces goûts chinois par exemple que les Hollandais eux-mêmes reconnaissent aux habitants de la Nord-Hollande, cet amour du joli, du net, du coquet (*trim*), qu'il portent dans leurs parcs, dans leurs jardins, dans l'architecture et la disposition de leurs maisons, sont au nombre des singularités de l'Anglais. Oui, la Hollande par sa position géographique, sa ceinture d'eau, sa race, son histoire, son caractère et ses mœurs, c'est l'Angleterre même. Dès lors pourquoi la singularité que nous venons de surprendre ici, à Rotterdam, nous étonnerait-elle?

Mais ce fait a un corollaire embarrassant, et qui prouve que les explications trop générales fort souvent n'expliquent rien. Une fois que j'eus attribué cette ressemblance entre la foule d'Hoogstraat et la foule de la Cité de Londres à la ressemblance plus générale qui existe entre le peuple hollandais et le peuple anglais,

je m'attendais à rencontrer partout cette même singularité de la démarche régulièrement affairée ; point du tout, elle est exclusivement propre à Rotterdam ! Passe encore que je ne l'aie pas rencontrée à La Haye, ville de fonctionnaires et de diplomates, — à Leyde, ville d'université, — à Harlem, déchue en grande partie de son ancien mouvement ; mais j'aurais pu m'attendre au moins à la rencontrer à Amsterdam, centre du commerce hollandais, et ville où se prononce de la manière la plus nette l'esprit d'indépendance démocratique de ce peuple. Eh bien non ! pas la moindre démarche anglaise, pas le moindre souvenir du spectacle de la Cité de Londres. Puisque cette singularité ne peut plus s'expliquer par la raison générale de la race, il faut qu'il y ait eu à Rotterdam une infusion plus particulière de sang anglais. Aussi lorsque, de retour de mon excursion à travers la Hollande, je revis ce même phénomène, ma réflexion se porta-t-elle sur un point plus limité du temps, les XIV[e] et XV[e] siècles. Je pensai aux incessantes communications des Anglais et des Flamands à cette époque, au séjour d'Édouard III en Flandre, à l'alliance commerciale des deux peuples, à l'expédition d'Humphroy de Glocester pour Jacqueline de Bavière, à l'alliance des Bourguignons et des Anglais, aux recrues flamandes qui plusieurs fois prirent part à la guerre des roses, et qui ne se composaient pas toutes de Flamands de Belgique, aux nombreuses colonies d'ouvriers flamands que le pre-

mier Tudor transporta à plusieurs reprises en Angleterre. Un historien dont l'imagination a des intuitions d'une pénétration étrange, M. Michelet, avança, il y a quelques années, que le peuple anglais avait été complétement renouvelé aux XIVe et XVe siècles, et qu'il était devenu un peuple flamand. Cette assertion fit crier au paradoxe. Quand on examine les détails de près, on s'aperçoit de l'énorme part de vérité qu'elle contient. Les Anglais du XVIe siècle reconnaissaient eux-mêmes, et beaucoup en gémissaient, cette influence que les Flandres avaient exercée sur l'Angleterre. Pourquoi alors le phénomène ne serait-il pas réciproque, et comment les incessantes communications des deux peuples pendant deux siècles n'auraient-elles eu de résultat que d'un seul côté? Et maintenant, si l'on demande pourquoi Rotterdam seule porterait ce signe anglais, on peut répondre que, ces communications de l'Angleterre avec les Pays-Bas concernant spécialement la Flandre, les Anglais n'allaient guère en Hollande au delà du sud, c'est-à-dire Rotterdam et les localités avoisinantes, de même que leurs expéditions militaires en Hollande pendant ces deux siècles et même aux siècles suivants, ayant toujours pour but et pour théâtre les îles de Zélande, n'ont guère dépassé jamais cette lisière du sud. Un autre trait particulier aux Anglais, c'est que, lorsqu'ils entrent dans un pays, ils ont une sorte de tendance à camper dans la ville où ils débarquent, ou qui est la plus près des

côtes, et à y prolonger leur séjour. C'est ainsi que Boulogne-sur-Mer est chez nous une colonie anglaise. A Bruges, qui est dans le voisinage d'Ostende, on rencontre plus de figures anglaises que dans aucune ville de Belgique. Rotterdam, qui est la première ville considérable de la Hollande quand on y pénètre par le sud, est également peuplée d'Anglais qui semblent avoir pour elle une prédilection particulière. Ajoutez enfin que Rotterdam est, de toutes les villes de Hollande, celle qui est la mieux située pour le commerce, celle où les relations d'affaires offrent évidemment le plus de facilité, de promptitude, d'agrément et de profit.

Ma seconde observation à Rotterdam me reporte encore hors de Hollande. Au bout d'une heure de promenade à travers les rues, je sais où Rubens a pris ses types de femmes blondes et blanches, aux formes opulentes, que j'avais cherchées vainement à Anvers. Je ne voudrais rien dire qui parût désagréable aux héritiers de la beauté de la Madeleine et de la Vierge au manteau rouge du triptyque de la *Descente de Croix* qui peuvent vivre aujourd'hui dans les Flandres belges; mais les peintres exacts, fidèles, scrupuleux, de la race flamande me paraissent plutôt Jean van Eyck et Hemling que Rubens. Vous retrouverez facilement les traits et la physionomie des personnages de van Eyck et d'Hemling sur ces visages forts, massifs, charnus, un peu lourds, sans beauté physique en général, mais susceptibles



au plus haut degré de recevoir et d'exprimer les meilleures des émotions morales qui viennent de la chair, la pitié, la douleur, l'humanité, capables aussi de recevoir et d'exprimer avec une rare énergie les pires passions de la nature, la colère, la brutalité, la bestialité. Quant à cette floraison de la chair, à cet épanouissement de lis humains que nous admirons dans Rubens, c'est aux blanches filles de l'aquatique Hollande que nous en sommes redevables. Ces beautés à la fois opulentes par le déploiement de la chair et délicates par la mollesse des fibres et la prédominance du tempérament lymphatique, c'est la Hollande, où elles s'épanouissent plus nombreuses que les hyacinthes et les tulipes dans les champs d'Harlem au printemps, qui en a fourni à Rubens les modèles, que le peintre a corrigés par ses souvenirs de Venise.

La célèbre statue d'Érasme qui orne la place du Marché, dans le voisinage d'Hoogstraat, n'est pas sans mérite, quoi qu'on en dise. Le sculpteur, Henry de Keyser, a très-exactement copié ce personnage qu'Holbein a rendu si familier à une postérité pour laquelle le timide et fin novateur, type éternel de l'homme éclairé, et éternel exemple de l'impuissance des lumières, n'est guère plus qu'un nom. Voilà bien ce visage de moine laïque, d'ascète des belles-lettres, amaigri par l'âge et l'étude, qui nous est si connu : le sculpteur ne s'est écarté en rien du modèle fourni par le peintre ; mais cette statue manque d'aplomb et de centre de gravité, le corps du savant est si sin-

gulièrement penché en avant qu'on redoute qu'il ne tombe face contre terre et n'aille se casser le nez. Cette attitude inexplicable est-elle une malice du sculpteur ? A-t-il voulu, sacrifiant de gaieté de cœur la perfection de son œuvre à une allusion ironique, nous faire entendre que cette attitude fut celle d'Érasme pendant sa vie, penchant toujours en avant sans tomber jamais, incertain dans sa marche et mal assuré sur ses pieds? Mais le sort a réservé à cette statue une malice certaine d'une bien autre portée que la malice hypothétique du sculpteur. M. A. Réville, pasteur de l'église wallone à Rotterdam, dont beaucoup de nos lecteurs connaissent certainement l'impartialité philosophique et la finesse littéraire, m'apprend le plus curieux détail. Toutes les fois qu'un mouvement populaire éclate à Rotterdam, c'est cette statue d'Érasme qui sert de point de rendez-vous aux attroupements. Il paraît même que, lors de l'un des mouvements qui éclatèrent pour le retour des Orange, un bel esprit inconnu fit tenir au vieux lettré ce séditieux propos placardé sur son piédestal : « Il faut bien que je montre ma vieille tête, puisque personne n'ose montrer la sienne. » Grands dieux ! mais qu'aurait dit Érasme de la témérité qu'on lui prêtait, lui qui, précisément de son vivant, n'osa jamais montrer sa tête? Voilà le modèle des neutres transformé en *bousingot.* Soyez donc modéré au point de mériter qu'un Luther dise de vous : « Plutôt que de voir l'Allemagne

se prendre aux cheveux, Érasme aimerait mieux laisser périr l'Évangile et le Christ, » pour qu'après votre mort vous serviez de centre de ralliement aux factions? N'est-il pas vrai que voilà le châtiment posthume le plus piquant qu'aient jamais reçu la neutralité politique et la tiédeur religieuse?

C'est à La Haye, dont il aima tant le bois délicieux, qu'il faut aller pour admirer Paul Potter dans toute la plénitude de son génie, ou, plus exactement, pour le surprendre dans celle de ses inspirations qui lui fit atteindre le génie, et qui le plaça pour un jour à côté des plus grands peintres. Cependant j'ai écrit son nom en tête de ces pages consacrées à Rotterdam, et cela pour deux raisons. La première, c'est que la campagne que Potter a peinte est essentiellement celle de la Sud-Hollande entre Rotterdam et La Haye; plus haut, le paysage change de caractère, et c'est à d'autres peintres qu'il faut s'adresser pour en retrouver la poésie (1). Si vous faites quelques excursions aux environs de Rotterdam, ou si vous exécutez avec une curiosité sans impatience le tout petit voyage de Delft à La Haye, vous rencontrerez à chacun de vos pas les aspects de la nature que Paul Potter a transportés sur ses toiles. Entre la campagne du sud et celle du nord en Hollande, il n'y a point, à vrai dire, de différences radicales et tranchées, il n'y a que des

(1) Cependant, il faut dire que Paul Potter, comme tous les grands paysagistes hollandais, à l'exception d'Albert Cuyp, appartient à la Nord-Hollande.

nuances; mais ces nuances suffisent dans un aussi petit pays pour constituer aux yeux du visiteur de véritables contrastes : à plus forte raison, les enfants de cette contrée doivent-ils sentir avec finesse les plus délicats changements, les plus légères altérations de physionomie du paysage. Plus un pays est petit, et plus les yeux des habitants deviennent habiles à saisir ces subtiles différences; la moindre taupinée est un mont pour l'homme dont la vie s'écoule dans un cercle étroit, comme pour le rat en voyage de La Fontaine. Cela est vrai au moral comme au physique; un Parisien qui visitera le Berri ou le Poitou ne découvrira aucune espèce de différence entre les mœurs de tel village et celles du village voisin ; mais les paysans de la contrée, pour peu que vous les interrogiez, vous révéleront des particularités de caractère, vous raconteront des anecdotes facétieuses ou tragiques, qui vous feront apparaître leurs paisibles voisins sous un aspect presque exotique. Les peintres hollandais, obligés par l'exiguïté de leur pays de tourner sur une circonférence de quelques lieues, sont arrivés à sentir exactement comme nos paysans sédentaires. De là leur grand charme, de là aussi l'extrême attention qu'ils exigent de quiconque veut les étudier sérieusement; les études entomologiques ne réclament pas une observation plus minutieuse. Comme ces peintres se sont attachés en effet à reproduire des phénomènes qui ne sont séparés les uns des autres que par des différences imperceptibles, il s'en-

suit que les différences de leurs talents sont aussi fort délicates à établir et fort difficiles à exprimer nettement, ce qui prouve une fois de plus que l'infiniment petit est autrement long à comprendre que l'infiniment grand. O triomphe de l'humilité ! à première vue, d'emblée, vous allez saisir les caractères d'un Rubens, d'un Léonard, d'un Raphaël ; mais ce n'est pas trop de vingt visites pour comprendre les différences de talent qu'il y a entre une servante peinte par Gérard Dow et une servante peinte par Miéris, entre un paysan peint par van Ostade et un paysan peint par Téniers, ou pour pénétrer le charme propre d'un Wynants, d'un Wouvermans, d'un Karel Dujardin, d'un Hobbema.

La campagne du sud est donc celle que Paul Potter a peinte de préférence. La plaine ne s'y présente pas comme dans le nord sous la forme d'une steppe verdoyante illimitée, elle conserve quelques-uns des caractères de nos prairies. L'œil ne s'y égare pas comme dans le nord à chercher des bornes que marque seul le bleu du ciel, qui vient se confondre au loin avec le vert de la terre ; des rideaux d'arbres ferment assez régulièrement l'horizon de distance en distance, et présentent ainsi à la vue un espace à la fois vaste et circonscrit. A ces rideaux d'arbres s'attachent d'ordinaire, sauf aux heures du milieu du jour, de légères brumes qui donnent au paysage un aspect d'une douceur mélancolique, et parfois une sorte de physionomie résignée. Ces

brumes, qui sont, circonstance assez singulière, un phénomène très-particulier au sud, où la lumière est beaucoup plus voilée que dans le nord, jouent un rôle considérable dans les paysages de Paul Potter. Sous cette lumière voilée, la verdure prend une teinte d'ordinaire pâle et maladive, quelquefois sombre, toujours triste, qui fait un contraste marqué avec la riante exubérance qu'elle présente aux environs de Harlem, et la douceur suave qui la distingue dans l'extrême nord. A ces caractères, vous reconnaissez la prairie humide, brumeuse, de Paul Potter, sa lumière sans éclat, ses ciels saturés de vapeurs, ses perspectives majestueuses, mais sans profondeur, ses horizons qui satisfont l'œil, mais qui ne fuient jamais devant lui comme pour l'inviter à les suivre, et ne nous font jamais apparaître cette vision d'un je ne sais quoi d'indéfini et d'insaisissable que nous avons rencontré si souvent chez des paysagistes moins grands que lui.

J'ai dit que j'avais une seconde raison pour unir le nom de Paul Potter à celui de la ville de Rotterdam. Cette raison, c'est que le plus remarquable jugement que j'aie encore lu ou entendu sur le fameux *Taureau* de Paul Potter, — celui qui serre de plus près le sens et la portée de cette œuvre magistrale, — m'a été donné précisément à Rotterdam par M. Albert Réville, pasteur de l'église wallone de cette ville. Comme mes impressions après contemplation du tableau de Paul Potter se trouvèrent

exactement d'accord avec ce jugement, je ne puis mieux faire que de le transcrire, car je ne saurais dire autrement ni aussi bien. « Parmi les belles choses que vous verrez à La Haye, me dit M. Réville, je vous recommande le fameux *Taureau* de Paul Potter, qui est, à mon sens, une des pages capitales de la peinture hollandaise. Dans cette œuvre, Paul Potter a fait mieux qu'une belle peinture d'animaux, car il a écrit avec le pinceau la véritable idylle de la Hollande. Là est exprimé l'amour profond, attentif, délicat, presque maternel du paysan hollandais pour ses bêtes. » L'idylle de la Hollande, telle est en effet la grandeur de l'œuvre de Paul Potter ; M. Réville avait raison, et n'exagérait en rien par son jugement la portée de ce tableau, laquelle est du reste si claire qu'elle s'impose d'elle-même à l'esprit du contemplateur. Paul Potter a voulu résumer et a résumé en effet la poésie de cette vie rustique et agricole qui a tenu et qui tient une si grande place dans l'histoire économique du petit peuple hollandais, et qui est entrée pour moitié dans le développement de sa prospérité. A l'époque où Paul Potter a peint son *Taureau*, cette vie rustique était la plus grande force de la Hollande ; c'est dans l'agriculture qu'elle concentrait encore les meilleurs efforts de son intelligence et de son énergie. En me reportant aux dates, je trouve que le *Taureau* de Paul Potter a dû être peint vers 1646 ou 1647, c'est-à-dire avant la paix de Westphalie, à la veille même de ce fameux congrès de Munster, représenté

par Terburg dans une page célèbre, qui fut le promoteur véritable du grand essor qu'allait prendre le commerce hollandais et de l'activité qu'il allait déployer pendant plus de trois quarts de siècle, en enchaînant au profit de sa sécurité ce célèbre géant d'Anvers, dont la captivité, consentie par l'Espagne, le rendit maître du marché de l'Europe centrale. De la vie politique, la Hollande ne connaissait encore que ce qu'elle a de plus doux, l'enivrement de l'indépendance conquise; mais elle ignorait ce que la vengeance et l'ambition ont d'âpres jouissances, et elle devait attendre encore près de trente ans avant de devenir le centre des coalitions contre la France, avant de conquérir le rôle qui lui donna sous Guillaume et Heinsius une sorte de suprématie européenne. Dans cette page mémorable, Paul Potter a donc exprimé ce qui était encore, au moment où il la peignit, la vie principale et l'âme véritable de son pays.

L'amour du paysan hollandais pour ses bêtes, comme il apparaît clairement dans le personnage de ce vacher qui, penché contre un saule, contemple ses chers animaux! Certains connaisseurs lui reprochent d'être laid; certes ce n'est pas un Apollon, mais quelle tendresse on lit sur son visage! La beauté qu'il n'a pas, ses bêtes la possèdent à sa place, et la joie heureuse qu'il ressent en les voyant si robustes et si magnifiques imprime à sa physionomie une sorte d'attrait qui est déjà une récompense. Et qui sait si ce profond amour n'en trouvera



pas un jour une plus grande? L'habitude des pensées nobles est le véritable principe de la beauté, qu'elle finit toujours infailliblement par engendrer, lorsqu'elle est transmise de génération en génération sans que la bâtardise du cœur interrompe le cours de sa séve. Voilà le fruit des sentiments exprimés par Paul Potter, pensais-je un jour au Helder, en regardant un couple de jeunes paysans de la Nord-Hollande assis dans la salle d'attente du chemin de fer. C'était un homme visiblement, ce jeune paysan costumé à ravir, serré à la taille par une veste de fin drap noir à boutons d'argent, chaussé de grandes bottes à l'écuyère, si reluisantes, si claires, qu'un nègre aurait pu les prendre pour miroir, et dont il contemplait machinalement l'éclat pendant que sa jeune compagne remettait ses lourdes boucles d'or massif. Nulle gaucherie, nulle roideur, nuls faux mouvements, mais cette parfaite aisance, cette rectitude des attitudes, cette souplesse de la démarche et du geste, ce tact du corps, qui dénotent la richesse depuis longtemps acquise, les habitudes de l'indépendance et la fierté sans efforts qui en résulte. Eh bien! tout cela, richesse, aisance, beauté du corps, liberté des mouvements, était le résultat pratique, la récompense matérielle de cet amour avisé des bêtes, héréditairement transmis depuis ce paysan si laid de Paul Potter jusqu'à ce jeune paysan si fier qui attirait mon regard au Helder.

Ces sentiments du paysan hollandais se lisent en-

core dans la beauté de ce taureau et de cette vache. Des bêtes ne sont pas aussi belles que cela sans être gâtées, choyées, caressées à l'excès. Comme la litière doit être souvent renouvelée sous leurs flancs ! comme elles doivent être bien protégées contre les rhumes et les courants d'air dans leurs étables aux portes sans fissures, étroitement closes ! comme la table de leur râtelier doit être soigneusement brossée et servie avec propreté, et dans quels jolis seaux toujours neufs, de bois peint de gaies couleurs, elles boivent sans doute ! La pensée qui a inspiré ce tableau est une pensée toute démocratique; cependant je m'étonne qu'il ne se soit pas encore trouvé quelque bel esprit pour démontrer que l'œuvre de Potter était une œuvre aristocratique, car ces bêtes sont des bêtes royales. Quelle fierté marque la tête de ce taureau, infant ou dauphin de l'étable ! quel indomptable orgueil se lit dans ses yeux farouches ! quel étonnant aplomb il y a dans son attitude passive et cependant menaçante, comme l'est l'attitude, même au repos, de celui qui peut tout ! A coup sûr, ce dauphin-là n'a jamais connu les coups de gaule, et lorsqu'il a fait quelque sottise, c'est le petit berger qu'on a fouetté. Et cette vache, vraie reine douairière et mère royale du précédent personnage, comme elle est accroupie avec noblesse, comme elle tient droit la tête, et quelle majestueuse ampleur dans ses formes ! Quant à la brebis assise auprès d'eux avec ses mamelles gonflées de lait jusqu'à l'excès, c'est

l'image la plus frappante de la fertilité qui se puisse voir, d'autant plus frappante qu'elle est plus simple, et que le peintre s'est servi d'un des plus ordinaires phénomènes de la réalité pour exprimer une pensée qu'artistes et poëtes ont presque toujours désespéré d'exprimer autrement que par l'allégorie. Un orage se prépare dans le ciel; mais ces bêtes n'éprouvent aucune des inquiétudes que l'approche des tempêtes donne aux animaux. Que leur fait l'orage? Elle est si près, l'étable où ils pourront aller ruminer dans leur âme obscure l'élégie du poëte latin sur le bonheur qu'on ressent à entendre du fond d'une chambre bien close le vent mugir et la pluie battre les portes!

Par le sentiment que nous venons de décrire, et qui est en toute réalité celui du tableau, on voit combien on est peu fondé à reprocher à Paul Potter comme exagérées les dimensions qu'il a données à sa grande toile. Ces dimensions sont à la taille du sentiment de l'œuvre. Le fameux *Taureau* de La Haye ne saurait être regardé comme un simple paysage ou une simple peinture d'animaux; la scène méritait le cadre que les artistes réservent d'habitude aux actions humaines, car c'est l'homme qui est au fond de cette scène. Autant vaudrait reprocher à Rembrandt les dimensions qu'il a données à *la Ronde de nuit*, sous le prétexte que le sujet est après tout des plus ordinaires. Dans l'un et dans l'autre tableau, ces dimensions sont exigées par la

nature de l'inspiration, qui est au fond la même ; ce sont deux pages patriotiques sous leur apparence de vulgaire réalité. Rembrandt a fait pour la vie civile hollandaise ce que Paul Potter a fait pour sa vie rustique. Ce qu'il a exprimé dans sa *Ronde de nuit*, c'est l'enivrement de la liberté et le tapage joyeux de ses fêtes, la bruyante turbulence d'âmes qui sont encore dans la lune de miel de l'indépendance ; ce que Paul Potter a exprimé dans le *Taureau*, c'est le bonheur moins bruyant, mais plus âpre encore peut-être, que le libre possesseur du sol, l'homme non marqué de servitude, éprouve à voir croître des moissons qui sont à lui, à voir grandir des troupeaux formés par ses soins. Toute la vie républicaine de la Hollande est dans ces deux pages admirables qui se complètent l'une par l'autre.

Avec quel empressement, après avoir contemplé le fameux *Taureau*, j'ai cherché dans ce même musée de La Haye dont cette toile est l'ornement le portrait de Paul Potter par van der Helst ! Je voulais savoir si l'on pourrait lire sur sa physionomie une âme digne d'avoir eu une telle inspiration. Ce portrait n'est pas un des beaux ouvrages de van der Helst ; mais le mérite du peintre nous garantit la fidélité de la ressemblance, et, malgré les différences assez singulières que présentent entre eux les divers portraits de Potter, c'est celui qu'on doit tenir pour vrai, car il répond exactement à ce que nous savons de la personne physique de cet artiste qui mourut si

jeune. C'est un visage de jeune paysan phthisique à cheveux roux, plein de douceur et de mélancolie, avec des traits rustiques et fins, avec une distinction dans la physionomie qu'on attribuerait à la maladie, si l'on ne savait que quelques gouttes du sang le plus héroïque et le plus noble des Pays-Bas, celui des Egmont, coulaient dans ses veines. Oui, ce visage dénote bien une âme digne de cette inspiration ; le peintre correspond bien à l'œuvre, et ce n'est pas sous d'autres traits que l'imagination aurait aimé à se le représenter.

IV

LA HAYE

De toutes les villes de l'Europe, La Haye est peut-être celle qui donne le mieux une vision lointaine de ce que dut être Versailles aux derniers temps de l'ancienne monarchie, par exemple vers l'époque où Sterne le visita, et s'amusa à dessiner la figurine de son chevalier de Saint-Louis, marchand de petits pâtés : vision néanmoins bien imparfaite, car La Haye n'évoque aucune idée de faste et de magnificence, et les carrosses où *tant d'or se relève en bosse* n'abondent pas dans ses rues. A La Haye, séjour de la maison royale de Hollande et de ce que le petit royaume compte d'aristocratie en fonctions officielles (1), tout est vraiment plus simple que par-

(1) La haute société hollandaise semble assez inégalement disséminée sur l'étroite surface de ce petit pays ; cependant il est en dehors

tout ailleurs : boutiques nombreuses et bien garnies, sans nul étalage et nul éclat, lieux de plaisir et de réunion rares et sans trompeuses amorces, habitudes régulières et sages ; dès neuf heures du soir, tout bruit s'éteint. Un ami du principal libraire de La Haye, M. Belinfante, veut bien m'introduire dans un des cercles de la ville, celui où se réunit la bourgeoisie lettrée, avocats, professeurs, employés des divers ministères. Ces vastes salles, propres et sans luxe, en bois de chêne verni et luisant, me reportent à deux cents ans en arrière, à l'époque où nos magnifiques seigneurs eux-mêmes allaient boire ou se délasser dans les salles de quelque cabaret en renom, et me font songer par la disposition du mobilier à quelques-uns des intérieurs de taverne des anciens peintres hollandais. Dans ce cercle, par parenthèse, on me fait faire connaissance avec les *sandwichs aux crevettes*, friandise de saveur toute populaire, régal de marin et de pêcheur, dont le parfum, en pénétrant mon cerveau, y évoque, non certes des visions poétiques d'Orient à l'instar de l'opium, mais, ce qui vaut tout autant, de prosaïques et cordiales visions, de solides et braves images

de La Haye trois régions qu'elle nous a paru habiter de préférence : la campagne semée de riantes villas entre Harlem et Amsterdam ; Utrecht, ville opulente et de sévère tenue, où se retirent bon nombre de hauts fonctionnaires retraités et de riches commerçants qui ont renoncé aux affaires, et la Gueldre, la plus nobiliaire historiquement et la plus féodale des provinces hollandaises, qui, m'apprend-on, est en outre le séjour favori des personnes qui ont fait fortune aux Indes.

du passé, — vieux loups de mer, grasses commères épanouies, bourgeois qui n'ont jamais connu la légèreté d'esprit que donne la pratique ascétique du jeûne, hobereaux qui ne pèchent point par la mièvrerie des goûts. Après la première gorgée, le *squire* Tobie Belch, oncle de la belle Olivia, de Shakspeare, et son compère André Aguecheek, se sont mis à danser leurs gigues devant mes yeux, et quand j'ai eu terminé, il m'a semblé que je venais de lire un bon chapitre d'un roman anglais du dernier siècle, de Fielding ou de Smollett. Le cercle de la noblesse, que j'ai pu inspecter tout à mon aise par ses fenêtres bien éclairées, ne pèche pas non plus par l'exagération du luxe, et fait sous ce rapport un contraste singulier avec la salle vraiment somptueuse du club d'Utrecht; sa plus grande magnificence est certes sa situation au bord du *Vivier*, dont l'eau caresse ses murailles, point de la ville d'où l'on a parfois de ravissants aspects pittoresques, et des effets de lumière et de vapeur d'une finesse et d'une élégance froides dont peut seulement donner une idée l'espèce de gaze diaphane et glacée des belles gravures anglaises sur acier. C'est une magnificence, il est vrai, qui en vaut une autre, et la perpétuelle bucolique qui s'étend sous les yeux des membres du cercle privilégié de La Haye vaut bien, pour la santé de l'imagination, le perpétuel vaudeville dont les personnages défilent tout le long de l'année sous les yeux des affiliés de notre *Jockey-Club*.

Mais, en dépit de cette simplicité dans les habitudes extérieures et de cette absence de tapage fastueux, La Haye est partout marquée d'un cachet royal qui est son unique caractère : de là son analogie avec notre Versailles. Le quartier du *Vivierberg*, la spacieuse promenade plantée d'arbres qui conduit à la bibliothèque royale, la grande rue qui mène au bazar Boer, et qui, se prolongeant en allée, conduit à Scheveningen, peuvent, sans désavantage aucun, soutenir la comparaison avec les magnifiques avenues de Versailles. Le caractère général de l'architecture des quartiers aristocratiques mérite une mention toute spéciale. Il n'y faut point chercher l'extrême originalité de l'architecture des riches quais d'Amsterdam, de *Heeren's gracht* par exemple. Ici l'alignement règne en souverain, une sévère uniformité a fait disparaître de ces façades toute marque de fantaisie individuelle ; mais ces quartiers n'en sont que plus aristocratiques en un sens par cette noble monotonie même, et plus conformes à ces lois de la haute société moderne qui consistent à réprimer toutes les floraisons fantasques et toutes les végétations pétulantes du caractère individuel par la franc-maçonnerie anonyme d'une bienséance et d'une tenue communes aux hommes d'un certain ordre. A La Haye comme à Versailles, on peut observer l'influence très-particulière que la royauté exerce sur ce qui la touche immédiatement, et les transformations qu'elle fait subir aux choses qui sont renfermées dans sa

sphère ambiante. La royauté assouplit sans efforts l'indépendance de ceux qui l'approchent, et la change en déférence ; l'esprit le plus original éteint de son plein gré ses saillies indisciplinées dans une soumission respectueuse, et l'aristocrate le plus sûr de son autorité individuelle, dès qu'il renonce à se tenir à l'écart, se transforme immédiatement en un simple *noble*. Il devient un serviteur de haut rang, et alors adieu aux fantaisies personnelles, architecturales ou autres; tout ce qui reste de l'aristocratie consiste nécessairement dans le grand air avec lequel on porte la soumission, dans la grâce avec laquelle on manifeste la déférence. Ce qui entoure la royauté n'existe que pour lui faire cortége et accompagnement ; elle exige donc d'abord un intervalle marqué, et ensuite une harmonie qui ne s'obtient qu'au prix d'une uniformité sévère. Dans une ville gouvernée par cinq cents patriciens égaux entre eux de rang et de pouvoir, cinq cents palais d'une variété extrême témoigneront au contraire que la magnificence de leurs possesseurs n'a été gênée par aucune contrainte, par aucun sentiment d'inégalité qui les ait rappelés à une sorte de modestie.

Rien n'est frappant sous ce rapport comme l'aspect d'Amsterdam quand on vient de quitter La Haye. A Amsterdam, la ville républicaine par excellence, l'architecture des maisons offre le spectacle des républiques bien ordonnées, celui de la fantaisie la plus excessive dans l'alignement le plus correct, de

l'indépendance la plus complète au sein de l'ordre le plus régulier. Jamais la ligne droite n'a été respectée avec plus d'intelligence que dans les quais magnifiques de *Keizers' gracht* et de *Heeren's gracht ;* mais en revanche toutes les figures des deux parties de la géométrie, surfaces et solides, ont été épuisées pour les façades et les frontons de ces riches demeures. Ce sont des arcs, des courbes, des triangles, des trapèzes, des losanges, des carrés, des cubes, des cylindres à foison, si bien que les habitants d'Amsterdam, pour rendre leurs enfants savants dans l'art d'Euclide et d'Archimède, n'ont besoin d'autres figures que de celles de la géométrie amusante et vivante de leurs demeures. Là, visiblement, chaque habitant est roi, car chacune de ces maisons dit à haute et intelligible voix : Je suis le résultat d'une volonté individuelle, et je n'ai souci de ma voisine pas plus qu'elle n'a souci de moi.

Certainement, ce Versailles hollandais ne possède rien qui puisse se comparer pour la grandeur au palais de Louis XIV, à la terrasse du grand escalier, à ce parc, chef-d'œuvre de l'art classique des jardins, qu'il a été de mode de dénigrer parmi nous pendant un temps, mais qui peut soutenir la comparaison avec les plus nobles choses, et qui cessera d'être beau le jour où les paysages de Poussin et les soleils de Claude Lorrain perdront aussi leur sérieuse beauté. La Haye n'est pas cependant sans quelques-unes de ces créations d'un *art artificiel* qui marquent

presque inévitablement les résidences de la royauté, lorsque ces résidences la gardent à l'écart de la foule des sujets. J'ai nommé déjà le *Vivier*, ce lac charmant creusé au centre de la ville, d'où l'on jouit des spectacles pittoresques les plus délicats, grâce à la petite île verdoyante qui se dresse au-dessus de ses eaux. Ne dirait-on pas un détail détaché d'un grand parc royal, distrait de l'ensemble dont il faisait partie par la munificence d'un souverain? Mais si La Haye n'a pas le parc classique de Le Nôtre, elle a celui qui convient essentiellement à un Versailles hollandais, et qui s'accorde avec le génie d'un pays dont les peintres découvrirent les premiers l'existence de la nature, — le Bois, la plus délicieuse promenade dont puisse jouir un civilisé raffiné qui tient à épuiser les sensations de la vie rustique sans obéir à ses exigences et à ses ennuis.

Oh! comme on est loin de la ville et en même temps qu'on en est près! Ce bois n'est pas un parc, c'est la nature même, et le citadin de La Haye qui irait y passer tous les jours quelques heures n'aurait rien à envier, en connaissance intime de la campagne, au bûcheron le plus perdu au fond des forêts et au paysan le plus sédentaire. Qu'il est vert, ce bois, qu'il est feuillu, qu'il est ombreux, qu'il est humide! C'est en vain qu'on y a tracé des allées, découpé des pelouses, creusé des pièces d'eau; l'art n'a pu réussir à y dessécher et à y tarir aucune des séves de la nature. Notre

paysagiste Corot a-t-il jamais vu ce bois? S'il l'a vu, il doit en être fou d'enthousiasme; s'il ne le connaît pas, il faut avouer qu'il l'a presque deviné, car rien ne ressemble davantage, surtout aux heures du matin et du crépuscule, qui sont les heures favorites où il aime à épier la nature, à ces paysages verts et feuillus, chargés de vapeurs blanches ou grises, dont la mollesse dissimule la solidité des arbres et des terrains, où il place de préférence ses figures d'un caractère incertain, femmes, fées, fantômes, sorties d'une traînée de brume.

Ce parc a son Trianon, un Trianon d'aspect tout rustique. La pieuse veuve de Henri-Frédéric, qui éleva cette demeure modeste, se rapprocha beaucoup plus de la nature sans le vouloir ni le savoir que ne le fit en le voulant notre reine Marie-Antoinette avec son petit Trianon; personne certes ne s'étonnerait de voir sortir une fermière vraie ou fausse de cette résidence qui me rappela le titre d'un roman enfantin, *la Maisonnette dans les bois*, titre qui décrit si exactement son caractère que c'est le nom même sous lequel les Hollandais la désignent. C'est la marque d'un vrai bon goût, ennemi des cacophonies et des discordances, d'avoir évité le contraste déplaisant qu'un extérieur prétentieux de palais aurait fait avec ce parc si campagnard. Cette petite maison ressemble à la monarchie dans les pays germaniques, pleine de bonhomie à l'extérieur, simple d'apparence comme elle ne l'a jamais été dans nos

pays latins, mais singulièrement royale à l'intérieur, et plus sûre intrinsèquement de ses prérogatives que ne le fut jamais le plus fier de nos rois magnifiques. La modestie extérieure de cette maison du Bois recouvre les souvenirs les plus fiers et la somptuosité la plus rare.

Dans cette suite de belles salles, deux surtout arrêtent plus particulièrement la curiosité. La première est la salle d'Orange, avec son plafond en coupole et ses peintures de van Thulden, amusant trompe-l'œil qui donne pendant quelques minutes l'illusion de Rubens, espèce de chapelle appartenant à ce *Hero-Worship* et à cette religion du *Sinto* que les races nobles ont eue de tout temps pour elles-mêmes. Cette chapelle sans autel est le logement d'une âme, le sanctuaire d'une mémoire, celle du prince Henri-Frédéric, frère du terrible Maurice, troisième stathouder des Provinces-Unies et triomphateur définitif de l'Espagne. Avec son souvenir, sa veuve voulut conserver encore un reflet de l'éclat qu'il jeta dans le monde, et ce reflet coloré, ce sont les peintures de Jordaens et de van Thulden qui recouvrent les parois de la salle. Ces peintures allégoriques, éloquentes seulement pour celui qui sait quel fut le prince, ne doivent certes évoquer dans l'esprit de l'ignorant que l'idée d'une grandeur vague et confuse; cependant cette impression de l'ignorant naïf ne serait pas sans quelque vérité, sinon à l'égard du prince dont ces allégories célèbrent les exploits, au moins à l'égard

du temps où il vécut; car, en regardant ces peintures et surtout la composition gigantesque, embrouillée et presque monstrueuse de Jordaens qui orne le fond de la salle, je ne pus m'empêcher de penser que par cette œuvre compliquée le peintre anversois avait involontairement donné une fort exacte représentation du gigantesque gâchis dans lequel la paix de Westphalie trouva l'Europe. Comme emblème des exploits de Henri-Frédéric, — dont le principal, par parenthèse, fut de ruiner la ville natale du peintre, — la composition de Jordaens est inexacte et peu claire ; mais comme emblème de ce qu'elle n'exprime pas, c'est-à-dire du pêle-mêle de l'Europe au sortir de la guerre de trente ans, elle est aussi lumineuse que possible.

Quant à la seconde salle, la salle chinoise, le mobilier, entièrement exotique, est probablement ce qui en Europe donne l'idée la plus juste et la plus haute de ce qu'est le luxe chez les grands des sociétés de l'extrême Orient. Ah ! voilà des gens qui s'entendent à l'art d'orner un appartement, ces Chinois et ces Japonais; élevé à cette hauteur, cet art devient presque moral et se confond à peu près avec la sagesse : car que nous recommandent toute philosophie et toute religion, sinon d'entretenir l'âme dans un état d'allégresse qui lui conserve sa lumière et sa chaleur? Comment les monstres du *spleen* et du découragement pourraient-ils s'introduire dans un appartement rempli de ces autres monstres, enfants du ca-

price des artistes chinois et japonais, parmi ces vases, ces porcelaines, ces coffrets, qui distraient et morcèlent l'attention, et, appelant à chaque minute l'âme en dehors, l'empêchent de se refouler sur elle-même? Comment les pensées tristes entreraient-elles dans l'esprit devant ces tentures et ces rideaux de soie blanche, ramagés de fleurs et animés d'oiseaux? Oh! que tous nos velours, nos brocarts, nos damas les plus splendides, paraissent lourds, moroses et ennuyeux quand on a vu de telles tentures! Cependant toutes les choses ont leur revers, et je ne puis m'empêcher de penser que vivre perpétuellement au milieu d'une abondance de semblables amusantes merveilles doit à la longue remplir l'âme d'enfantillage, la rendre incapable de tout sérieux et de toute grandeur, et qui peut dire si ce n'est pas là une des causes de cette puérilité qui nous frappe chez les sociétés de l'extrême Orient?

En dehors de ce charme des lieux, La Haye possède un attrait moral très-particulier, qui en fait un des séjours les plus désirables de l'Europe. La Haye ne contient pas de populace, et ce n'est certes jamais pour cette ville que Voltaire prononça son imprécation célèbre, *adieu canards*, *canaux*, *canaille*, d'abord parce que la canaille y est inconnue, ensuite parce que les canaux n'existent qu'en dehors de la ville, et enfin parce que, pour tous canards, La Haye ne possède que les cygnes qui nagent dans le *Vivier*. Les manières du peuple de La Haye sont un reflet de

celles de la société choisie que les circonstances lui ont donné exclusivement à servir. A La Haye peut se vérifier sur le vif l'influence que les aristocraties exercent à la longue sur le caractère des classes populaires, même chez les races dont le caractère est le plus indépendant, les Hollandais et les Anglais. Le peuple de Venise est, dit-on, le plus doux, le plus affable, le plus poli de la terre, et Dieu sait cependant si ce sang italien, mélangé de sang grec, illyrien et dalmate, contient des éléments violents. A quoi tient cette politesse, sinon à cette longue domination de dix siècles d'aristocratie qui peu à peu a broyé, assoupli toute obstination, tout entêtement, enseigné à ce peuple avec l'obéissance la contrainte personnelle, et réprimé ces soudainetés irréfléchies de l'instinct physique, qui se traduisent chez l'homme comme chez l'animal en mouvements sans raison de colère, d'audace et de familiarité. Certes ce n'est point un phénomène aussi frappant que l'on observe à La Haye; cependant le résultat est le même sur une plus petite échelle. Le peuple de La Haye possède une supériorité de manières et de tact, un art de servir, une politesse et une absence de morgue que l'on ne rencontre à ce degré en Hollande que dans cette seule ville, et le voyageur qui désirera vérifier notre observation n'aura qu'à pousser droit à Amsterdam en quittant La Haye, sans s'arrêter à Leyde, ville d'université, et surtout à Harlem, ville en partie déchue de son ancienne splendeur, et où il trouverait

en conséquence quelque chose de cette politesse qu'il aurait laissée à La Haye, car rien n'enseigne la politesse comme la déchéance.

Il est vraiment presque inexplicable que La Haye ait réussi à conserver si longtemps son aimable originalité, et qu'elle n'ait pas échangé ce caractère d'oasis royale contre le caractère de véritable capitale. Ce fait est peut-être la preuve la plus irréfutable du patriotisme parfait de la maison royale de Hollande, car jamais une maison ambitieuse n'aurait permis que dans un pays monarchique la capitale fût représentée par une ville d'aspect, de mœurs et de traditions toutes républicaines comme Amsterdam; j'imagine que, sous d'autres princes, ce contraste bizarre aurait été évité. Rien n'était plus facile cependant que de faire de La Haye une grande capitale, et si quelque entreprenant baron Haussmann eût passé par là, la chose serait accomplie depuis longtemps. Ne pourrait-elle, en effet, s'étendant jusqu'à Scheveningen, aller toucher la mer, et devenir ainsi un centre d'activité commerciale bien autrement choisi, bien autrement pourvu de ressources et de facilités de communications que ne le fut jamais Amsterdam sur son mélancolique Amstel, et en face de son Y? Peut-être cette fortune arrivera-t-elle quelque jour à La Haye; mais alors adieu à ses mœurs et à sa politesse! La Haye cesserait d'être le séjour désirable et charmant qu'elle est aujourd'hui.

C'est évidemment au voisinage de La Haye qu'il

faut attribuer la vogue dont les bains de mer de Scheveningen jouissent depuis tant d'années déjà, car il est impossible d'expliquer par le charme du lieu ce caprice de la mode : il ne se peut rien voir de plus aride et de plus maussade que cette plage, rien de plus morose et de plus sauvage que le petit village qui est à côté. D'ordinaire les villages hollandais sont gais à l'œil, mais voilà un village qui ne rit pas, ce Scheveningen! Le contraste est d'autant plus frappant qu'on vient de quitter une ville charmante, et qu'on est conduit à ce sombre Scheveningen par une magnifique avenue. Ces dunes désagréables, dans lesquelles on enfonce jusqu'aux genoux, n'ont d'autre mérite que de contenir assez de sable pour récurer pendant l'éternité toutes les batteries de cuisine de toutes les ménagères de la peinture hollandaise, et Dieu sait quelle quantité de chaudrons elle contient! Quant à la mer, le premier regard qu'on jette sur elle n'est rien moins que poétique. On dit que ses tempêtes sont terribles pendant les orages d'hiver, je n'en sais rien ; mais par les temps calmes elle a vraiment une placidité toute hollandaise. C'est à peine si l'on entend ici sa grande voix, que cette masse de sable adoucit en un murmure faible et triste. Pour sa couleur, elle n'est ni bleue, ni verte, ni glauque ; elle est grise et nuance de boue. A Scheveningen, à Zandwoort, à Amsterdam, au Helder, partout elle porte le même manteau d'aspect morne et désagréable à l'œil ; mais il y a une compensation à cette laideur :

cette mer si déshéritée de couleur et de musique, est aimée de la lumière d'un amour plus fin, plus tendre, plus sensible, dirai-je presque, que les mers de contrées plus belles.

Les couchers du soleil sur la mer n'ont pas en Hollande la pompe et la majesté qu'ils ont dans d'autres pays, mais ils ont une suavité élégiaque incomparable. Rien de plus triste et de plus doux : on dirait que le soleil va mourir. Il se dresse à l'horizon comme un agonisant dont l'œil jette une dernière flamme, et il envoie à la mer son adieu enveloppé dans un sourire si languissant que le cœur en est attendri comme devant le spectacle d'une réelle agonie. Ce baiser si faible, ce dernier regard si caressant qui effleure l'épiderme des flots, vous l'avez vu courir bien des fois dans les marines des peintres hollandais, surtout de Backhuysen, souvent trop malmené par les connaisseurs, mais qui, comme tous ses confrères de Hollande, n'a fait autre chose que reproduire fidèlement ce qu'il voyait, une mer de couleur sale, sur laquelle glisse, furtive, discrète et pâle, une lumière maladive qui n'a pas la force de pénétrer le premier flot. Le musée van der Hoop contient en particulier un spécimen remarquable de ce spectacle. Là où ces couchers de soleil sont les plus beaux, c'est à Amsterdam, et je conseille à tous ceux qui voudront connaître ce phénomène dans toute sa douceur, et en même temps pénétrer la vérité intime des marines hollandaises, d'aller souvent

aux bouts de la ville s'accouder sur un des ponts de l'Amstel, et de regarder de là le soleil se coucher sur l'Yachtaven ou sur l'Y; c'est la mélancolie même. Devant ce spectacle, on retrouve sans nul effort quelques-unes des impressions des hommes des anciens âges, on se sent venir une âme d'Hindou du temps des Védas ou de Grec de l'époque poétique, et l'on a envie de croire que le soleil meurt tous les soirs.

Des édifices de La Haye, que j'ai visités comme tout le monde et dont la description se trouve partout, je n'ai rien à dire. Un seul détail m'a frappé d'une manière originale dans la salle des états, c'est les rangées des encriers d'étain si soigneusement fourbis et espacés d'une manière si mathématique. Il m'a semblé visiter la salle du congrès de Munster après que les plénipotentiaires auraient eu levé la séance, tant la disposition de cette salle ressemble, grâce à ce détail des encriers, à celle que nous présente la gravure du célèbre tableau où Terburg a peint les membres de ce congrès. En dehors du musée, La Haye n'avait pour moi d'autre intérêt rétrospectif que les souvenirs du Taciturne qui s'y rencontrent, et j'ai dit ailleurs quelle impression ils m'avaient causée. Je n'ai pas eu le courage de visiter la prison où furent enfermés le vieux Barneveldt et les De Witt. Le souvenir des martyrs de la liberté est toujours triste, quand la raison ne peut les absoudre absolument et que leur nom n'éveille pas un enthousiasme sans mélange. La liberté est le

plus grand des biens de la vie; mais l'indépendance nationale est la première des conditions de l'existence d'un peuple, et les chefs du parti républicain, s'ils eurent raison devant les principes, eurent toujours tort contre le stathoudérat, qui eut pour lui la force des circonstances, et contre la nation même, qui refusait d'affaiblir son droit de légitime défense, d'exposer son existence conquise par le miracle de son énergie, et par le miracle plus grand encore d'un prince dévoué sans arrière-pensée à ses concitoyens. La philosophie absout les chefs du parti républicain de Hollande; mais l'histoire moins indulgente les condamne. Certes il est toujours triste de voir des âmes nobles tomber sous les coups de l'ignorance et du fanatisme, d'honnêtes gens périr selon l'expression de Voltaire, parce qu'ils ne pouvaient consentir à penser comme leur tailleur et leur blanchisseuse : aussi, toutes les fois que les noms de quelques-uns des martyrs républicains de Hollande se rencontrent sous la plume de Voltaire, un cri d'indignation échappe-t-il au grand polémiste, qui de tous les hommes est celui qui a le plus abhorré la populace. Certes c'est une dure condition, mais il est des situations où le patriotisme commande aux gens éclairés de penser comme leur tailleur et leur blanchisseuse. Il est vrai qu'il est moins pénible à un prince de se soumettre à cette condition qu'à un simple citoyen, et c'est pourquoi la monarchie aura toujours plus de faveur auprès des masses populaires que la répu-

blique, qui est de sa nature oligarchique, et qui, quelque démocratique qu'elle soit à l'origine, deviendra toujours au bout d'un temps plus ou moins long le gouvernement de quelques-uns, de par la logique secrète des choses, qui mène les hommes ailleurs que là où ils voulaient aller.

V

HOLBEIN

Le musée de La Haye possède un mérite qui manque à tous les musées que j'ai visités jusqu'à présent; il ne fatigue pas. Il se compose d'un peu moins de trois cents numéros et peut se voir en quelques heures. Il contient juste le nombre de chefs-d'œuvre voulus pour que le spectateur puisse jouir de sa faculté d'admirer, sans qu'elle lui devienne une souffrance; une douzaine tout au plus : un Paul Potter, trois ou quatre Rembrandt, un Titien, un Holbein, deux Albert Dürer. Ce n'est pas, il est vrai, à cette douzaine de chefs-d'œuvre que se borne l'intérêt du musée de La Haye; mais la masse de ravissantes compositions qu'il renferme n'exige pas de contemplation soutenue, ni de dépense épuisante de fluide nerveux. Les Jean Steen, les van Ostade, les Terburg

et les Gérard Dow peuvent être regardés sans plus de fièvre que ces spirituels dessins où Troost a représenté des scènes de la vie hollandaise et des épisodes du théâtre national d'autrefois. Entre deux chefs-d'œuvre, on se sert de quelques-unes de ces amusantes compositions comme de délassant intermède, on se refait de l'admiration par la gaieté, et l'on sort de ce musée dispos et sans mal de tête, ce qu'on ne pourrait dire de toutes les galeries de peinture.

Rembrandt est le premier qui attire l'attention, et c'est à lui que nous devrions nous arrêter d'abord; mais, comme nous le retrouverons à Amsterdam, traversons aujourd'hui les salles hollandaises et allons droit au salon consacré aux maîtres étrangers. Là se trouve une des pages capitales d'Holbein et son chef-d'œuvre, je le crois bien, le portrait d'une bourgeoise suisse. Ce tableau remarquable se trouve placé non loin d'une *Hérodiade* de Lucas de Leyde, joli visage empreint de cette grâce délicate et un peu mièvre confinant à la gentillesse plutôt qu'à la beauté véritable, qui se rencontre souvent dans les peintures de ce vieux maître, et flanqué de deux portraits d'hommes d'Albert Dürer d'une conscience admirable; ainsi l'œil embrasse à la fois quatre chefs-d'œuvre. Ces deux portraits d'Albert Dürer méritent une mention spéciale; l'un est celui d'un vieillard dont il est impossible de spécifier l'âge, ni de nommer le sexe, tant il est vieux, tant son nez et son menton, qui se cherchent et sont près de se rejoindre, lui donnent l'aspect

d'une vieille femme. Devant ce portrait, l'imagination remonte d'emblée le cours des âges. Grand Dieu! mais c'est un revenant du temps de Sigismond; ce contemporain de Luther a vu certainement brûler Jean Huss et se souvient du concile de Constance. L'autre portrait est celui d'un homme d'âge moyen sur lequel le fardeau de la vie a l'air d'avoir lourdement pesé; c'est la figure la plus fatiguée que je connaisse, même en comptant celle du Caraffa qui fut le septième ou le huitième général de l'ordre des jésuites, curieux visage sur lequel la finesse napolitaine se présente comme terrassée sous la torpeur produite par l'expérience de la vie. Ainsi encadrée des deux portraits d'hommes d'Albert Dürer, la bourgeoise suisse d'Holbein a l'air d'être placée entre son mari et son grand-père. Ce sont en effet trois portraits de même famille, tant par une certaine parenté d'âme et de talent entre Holbein et Albert Dürer, tous deux adorateurs passionnés de la vérité, que par la ressemblance plus étroite encore de la race et des sentiments, qui sont visiblement communs entre la bourgeoise suisse d'Holbein et les deux Allemands d'Albert Dürer.

Dans le portrait de cette bourgeoise suisse se lit le principal caractère d'Holbein, celui qui fait de lui un véritable représentant des pays de race germanique et leur artiste le plus sérieux à l'époque de la réforme après Albert Dürer toutefois. Ce caractère, c'est l'indifférence à la beauté. Pour faire un portrait

dont le souvenir reste dans la mémoire des contemplateurs, Holbein n'a jamais eu besoin de la beauté, il lui a suffi de la vérité. Cette bourgeoise, par exemple, qui fait en ce moment l'objet de notre admiration, posant devant un artiste ordinaire, aurait fourni certainement un des plus laids modèles qu'on pût voir. Le contour du visage est rond et sans grâce, les traits sont petits, courts, ramassés; la chair, visiblement malsaine, parle de rhumatismes, de sang apte à la décomposition. Le seul détail physique réellement beau de ce visage, c'est la peau, qui est d'une blancheur remarquable et surtout d'une étonnante finesse. Cette figure n'en reste pas moins à jamais gravée dans le souvenir. Peu de temps après mon séjour en Hollande, j'eus l'occasion de traverser Bâle, et je ne manquai pas, ainsi qu'on peut le penser, d'aller visiter le musée de cette ville, où se trouvent tant de beaux échantillons du talent d'Holbein, où surtout tant de preuves irrécusables de sa profonde science de métier et de l'expérience de sa main ont été réunis dans cette collection unique de quatre-vingts dessins. Eh bien! tous ces portraits du musée de Bâle, celui de l'imprimeur Froben, de l'orfévre Schweiger, du bourgmestre Mayer, du jurisconsulte Ammerbach, du bourgeois anglais à parements de fourrure, sont parlants, mais rivalisent vraiment de laideur. Ammerbach, ami d'Holbein, fondateur de ce musée de Bâle, dont la base la plus solide est la collection de tableaux et de dessins du maître qu'il avait réunis,

Ammerbach attire plus particulièrement l'attention. C'est bien une des plus déplaisantes figures qui se puissent rêver. Ce n'est pas que ce visage soit dépourvu de tout attrait physique ; mais cet attrait est mis à néant par une grimace d'aigre dédain que son ami Holbein, dans son amour de la vérité, n'a pas songé à diminuer. Tel était Ammerbach dans l'habitude de la vie, tel Holbein l'a peint avec la franchise que Cromwell réclamait du peintre Lely lorsque ce dernier fit son portrait. « Si vous oubliez une seule de mes verrues, je ne vous donne pas un penny. » Hans Holbein était marié et père de famille, et il a gratifié la postérité des portraits de sa femme et de ses enfants. Grands dieux, quel tableau que ce chef-d'œuvre ! et la singulière admiration qu'il inspire ! La femme d'Holbein, type de bonne maritorne, a posé sans doute devant son mari au moment où elle venait de s'acquitter de ses fonctions de ménagère. C'est la vulgarité même en négligé malpropre ; on dirait que, pour plus de vérité, Holbein lui a refusé le droit de laver ses mains et son visage, et de se parer de ses beaux atours. Voilà ce qu'elle était six jours de la semaine, a-t-il l'air d'avoir voulu dire à la postérité : le dimanche, elle était un peu moins affreuse, et j'aurais pu vous la représenter telle qu'elle se montrait ce jour-là; mais je vous aurais menti, puisque la majeure partie du temps elle était ce que vous la voyez. Les deux enfants d'Holbein sont debout contre les genoux de leur mère ; ce sont deux

marmots assez gentils, mal peignés, mal lavés, déguenillés, qui ressemblent à deux petits pauvres des tableaux espagnols. On se demande quel démon a déterminé Holbein à faire un pareil tableau, qui pourrait être regardé comme une véritable satire des siens et une vengeance contre la vie vulgaire que lui faisait incontestablement une telle ménagère. Eh bien! ce n'est pas un démon qui l'a poussé, c'est une vertu des plus franches et des plus naïves, la sincérité. Ainsi l'amour de la vérité est tel chez Holbein qu'il n'épargne même pas sa famille et ses amis. Avec un peu de bonne volonté, il aurait pu certes corriger la déplaisante grimace d'Ammerbach, déguiser légèrement la vulgarité de sa femme, atténuer le tempérament malsain de la dame suisse. Peu de chose suffisait pour cela, choisir pour Ammerbach une pose qui dissimulât sa grimace, permettre à sa femme de se parer de sa robe des grands jours et de son bonnet neuf, choisir des couleurs de vêtements qui fissent moins ressortir la blancheur malsaine de la bourgeoise du musée de La Haye. Un Italien n'y eût pas manqué; dans son insouciance de la beauté, Holbein n'y a même pas songé.

Un jour que nous nous trouvions assis à côté de M. Ingres, nous prîmes la liberté de lui demander quel était l'heureux possesseur de son portrait d'une dame italienne de l'empire, et, comme nous lui exprimions toute l'admiration que ce portrait nous avait fait éprouver à l'Exposition universelle

de 1855 : « Oui, répondit-il avec la vivacité qui lui était habituelle, c'est bien le portrait que j'aime le mieux avoir fait. Ce n'est pas que dans les autres j'aie fait de concession, au moins, mais dans celui-là..... » Il ne s'expliqua pas davantage, pourtant nous n'eûmes aucune peine à compléter et à interpréter sa pensée. De tous ses portraits, c'est en effet dans celui de cette dame italienne que le maître a le plus exclusivement consulté la nature et qu'il l'a le moins corrigée. J'entends ici par corriger la nature contraindre le modèle à choisir telle ou telle pose qui le fasse sortir de ses habitudes corporelles vicieusement contractées, qui fasse saillir telle ou telle de ses grâces, enfouie d'ordinaire dans la masse de ses traits, ou qui présente sa physionomie sous son aspect le plus sympathique. Ajoutez encore que le peintre peut s'aider de certains auxiliaires et même de certaines conventions pour flatter son modèle, le choix du costume, surtout le choix des couleurs, les accessoires du tableau, un dais, un fauteuil, une cheminée, une table chargée de fleurs ou de livres, une draperie, détails qui donnent au portrait soit plus de majesté, soit plus d'abandon et d'aimable familiarité, selon le caractère qu'on veut rendre. Or Holbein ne s'est jamais inquiété de tels détails ; son modèle a mis le costume qui lui a plu, a choisi la pose qu'il a préférée, Holbein s'est occupé non de le faire valoir, mais de rendre son effigie telle qu'elle était réellement. Il y a aussi un genre d'infidélité à la vérité

dont il est bien difficile de ne pas se rendre coupable, pour peu qu'on ait la passion de la beauté. Que manque-t-il à l'ovale de ce visage pour être parfait? Peu de chose en vérité, il suffirait qu'il fût arrondi légèrement. Ce nez serait irréprochable, si la courbe était infléchie d'un millimètre; pourquoi ne pas compléter la nature lorsque cette correction demande si peu de frais? Les mains sont plus belles que le visage, mettons-les en évidence. Qui ne devine que les Italiens se sont mille fois rendus coupables de ce péché véniel? La Joconde de Léonard est irrésistible; mais son adorable sourire était-il l'expression habituelle de son visage, ou bien n'était-il que l'expression exceptionnelle, passagère, de ses heureux moments? Holbein ne se rend jamais coupable de tels péchés. Lorsqu'il a rencontré la beauté, et cela lui est arrivé plusieurs fois, il l'a peinte telle qu'il la voyait, sans aucune de ces corrections. Le meilleur exemple que l'on puisse en donner est son tableau de *Laïs de Corinthe*, portrait d'une demoiselle noble de la maison d'Offenbourg, laquelle, pour le dire en passant, eut une délicatesse médiocre, si elle se trouva flattée de se voir représentée en courtisane grecque avec une pile d'or devant elle. J'avais été très-frappé de la beauté de ce visage dans une gravure due à un artiste suisse qui figurait à la dernière exposition universelle de Paris, et il m'avait fait ressentir un genre d'impression analogue à celui que nous éprouvons devant les figures de Léonard :

grand éloge, comme vous le voyez. Tout autre a été mon impression lorsque j'ai vu l'original au musée de Bâle. La *Laïs* d'Holbein est une grande Allemande, jolie fille, aux traits allongés et robustes, la physionomie un peu brutale, avec de beaux yeux souriants légèrement bêtes. Il est évident que le graveur, enthousiaste de son œuvre, avait fait inconsciemment devant le tableau ce qu'Holbein n'a pas fait en face du modèle vivant lui-même. La *Laïs* du peintre est ce qu'elle fut dans sa réalité la plus franche, une beauté lourde et sans caractère sympathique. Notez cependant qu'Holbein avait d'autant plus ici le droit de corriger la nature qu'il avait choisi le modèle dans l'intention d'en faire un portrait qui fût en même temps une sorte d'allégorie.

Grâce à cet amour de la vérité, sur lequel nulle séduction semble n'avoir jamais pu s'exercer, même lorsqu'il reproduisait de beaux visages, Holbein est, je crois, celui de tous les portraitistes qui a le mieux exprimé la ressemblance fondamentale, et ce qu'on pourrait appeler le *permanent* de ses modèles. D'autres peintres de portraits ont mieux rendu la vie mobile, Rembrandt est incomparable sous ce rapport; d'autres ont mieux rendu ces grâces de l'expression qui s'épanouissent à la surface des traits, mais qui ne sont pas plus le visage qu'une végétation fleurie n'est la terre qui la porte : ce que Holbein a rendu avec une solidité admirable, c'est le modèle au repos et dans son centre de gravité, la structure essentielle de



son visage, en un mot non l'*humus* mélangé de la physionomie, mais le *tuf* même du *moi* humain. En regardant les portraits d'Holbein, nous sommes sûrs de leur ressemblance intime avec ses modèles, et si nous ne devinons pas toujours ce que ceux-ci eurent d'attraits fugitifs ou intermittents, nous les saisissons dans leurs qualités continues, durables, et qu'ils ne pouvaient pas plus dépouiller que leur chair. C'est ainsi qu'ils étaient à toutes les heures du jour, quelles que fussent les passions qui les agitaient; bien mieux, c'est ainsi qu'ils furent, en dépit de tous les changements de la chair, depuis le berceau jusqu'à la tombe, dans la jeunesse en fleur comme dans le soucieux âge mûr, comme dans la vieillesse ridée. Cette partie de nous-mêmes qui est inaccessible au changement, qui est notre véritable *moi*, Holbein la saisit et la fait saillir avec une habileté et une fermeté incomparables.

Si Holbein n'avait peint que des bourgeois oubliés, nous ne nous douterions probablement pas de la qualité qui constitua son talent; mais, heureusement pour sa mémoire, il eut l'occasion d'appliquer ce talent à des personnages restés historiques, et, l'histoire à la main, nous pouvons garantir la ressemblance de ses portraits, car le caractère essentiel qui nous apparaît dans l'image de tel ou tel personnage est justement celui que l'histoire lui assigne. Qui ne voit dans les si nombreux portraits qu'il nous a laissés d'Érasme, — dont la

gloire par parenthèse doit un beau cierge à Holbein, — que le trait essentiel de ce *moi* était une finesse lumineuse? c'est aussi ce que l'histoire nous apprend de lui. Qui ne devine dans son portrait d'Henri VIII une âme massive, lourde, capable par conséquent de mouvements violents, orgueilleuse précisément parce qu'elle est pesante, comme on devine le lion redoutable dans son repos même? Cette bourgeoise suisse anonyme que nous admirons au musée de La Haye n'a pas laissé d'histoire, mais nous pouvons nous la figurer aussi bien que si cette histoire eût été écrite. Son histoire fut celle des âmes vertueuses, ce qui équivaut à dire qu'elle n'en eut pas. Une assurance modeste est le trait dominant de cette physionomie; on y lit toutes les vertus qui fleurissent dans les terrains modérés, dans ceux qui ne sont ni trop sur les cimes brûlantes ou froides, ni trop dans les vallées humides, qui ne sont visités ni par trop d'ombre, ni par trop de soleil. Cette vie s'écoula paisible et pieuse, — car le visage a cette douceur qui est particulièrement propre à la piété, — protégée contre le prochain par une aisance sans faste, contre les passions de l'âme par la modestie de la condition. De tempérament malsain et sans beauté, elle ne connut pas les adulations et les flatteries; mais elle n'en souffrit pas, et cette absence de regrets et d'envie fut récompensée par une paix intérieure qui, se répandant sur ce visage, lui donne un attrait sympathique que n'a pas toujours la beauté, souvent d'aspect fort redou-

table par les dangers qu'elle laisse entrevoir. Jamais personnage inconnu ne s'est révélé avec plus de naïve franchise que cette bourgeoise suisse en robe de grosse étoffe d'un bleu sombre et en coiffe blanche retombant sur le front à la manière du voile des religieuses, comme si elle était une nonne de la vie laïque, une vestale de la vie conjugale. — Ce voile, pour le dire en passant, par la manière dont il retombe mollement sur le front et y adhère, tout en restant distinct de la chair, est une merveille de finesse qu'il faut se borner à indiquer, car la décrire de manière à la faire apparaître aux yeux qui ne l'ont pas vue est chose impossible.—C'est dans cet art de rendre le trait fondamental de ses modèles que consiste le génie d'Holbein comme peintre de portraits, génie tout philosophique et tout allemand, comme on le voit, puisque pour le définir il m'a fallu, empruntant un mot au vocabulaire de la philosophie, dire qu'Holbein se distinguait de tous ses émules en ce qu'il avait peint surtout le *permanent* de ses modèles.

En dehors de ce mérite éminent, Holbein avait-il du génie? Quelquefois je me suis surpris à en douter; mais il est vrai que la qualité que nous venons d'indiquer est d'ordre si rare qu'on peut la tenir pour du génie et n'en pas exiger d'autre. En tous cas, ce dont je suis sûr, c'est qu'il avait une maîtresse main, et que jamais homme n'apprit son métier avec plus de conscience ; j'en prends à témoin les quatre-vingts

dessins qui se voient au musée de Bâle. Un critique d'art distingué, M. Charles Clément, rendait compte récemment d'une publication dont l'auteur a eu l'excellente idée de substituer de beaux dessins d'après les maîtres aux éternels modèles que les professeurs donnent à copier à leurs élèves, et s'étonnait du grand nombre de dessins d'après Holbein que contient, paraît-il, cette publication. Il faisait observer qu'il était surprenant qu'Holbein, malgré son mérite, fournît plus d'échantillons que les plus grands maîtres. C'est qu'il s'agit ici non de génie, mais de science du métier, et que l'auteur de ce recueil, lorsqu'il a cherché des modèles irréprochables qu'il pût mettre sous les yeux des élèves, en a trouvé en plus grande abondance dans Holbein que chez les autres peintres. Les quatre-vingts dessins de Bâle sont d'une précision rigoureuse qui atteste la profonde science technique du maître. Il y en a de toute sorte, têtes d'étude, esquisses, portraits, dessins d'arabesques et d'ornements faits sur commande pour des édifices publics ou des maisons de particuliers; — car Holbein, comme tous les grands artistes de cette époque, ne croyait pas se rabaisser en consacrant son temps à des besognes relevant du métier, et la qualification d'artiste se confondait modestement dans son esprit avec celle d'artisan. Tous sont remarquables par la sûreté de main qu'ils révèlent; pas un coup de crayon n'est resté inachevé, pas un trait n'a été laissé négligemment à l'état d'indication.

Parmi ces dessins, il en est plusieurs de fort beaux : mais il en est deux qu'il faut plus particulièrement citer : le portrait désigné sous le nom du *Jeune homme au grand chapeau*, page qu'on peut présenter en toute confiance, tant pour la beauté des traits du modèle que pour la pureté correcte, comme un type de dessin classique. Le second, qui est un chef-d'œuvre, possède une importance historique ; c'est un portrait du petit prince Édouard, fils de Henri VIII, celui qui fut Édouard VI, à l'âge de cinq ou six ans, visage d'enfant sans vivacité, mais qui à l'occasion pourrait être boudeur et morose. Nous apprendrons aux très-rares lecteurs qui pourraient être curieux d'un tel détail sur un prince si loin de nous, qu'à cet âge de cinq ou six ans Édouard avait beaucoup des traits et du visage rond de son père, tandis qu'en grandissant il prit de la ressemblance avec sa revêche mère au menton pointu, Jeanne Seymour, dont Holbein, historiographe par le pinceau de la cour d'Angleterre, a fait aussi le portrait, qui se voit aujourd'hui au musée de La Haye, juste au-dessous de la bourgeoise suisse. Visage maigre, traits allongés et aigus, expression froide, regard hautain, et cependant sans morgue, tant la hauteur semble l'habitude d'âme de cette personne, très-grand air, au demeurant physionomie sèche et peu sympathique, telle est la reine Jeanne Seymour, troisième femme de Henri VIII et mère de son seul rejeton mâle, lequel ne valut jamais, soit dit en passant, pour la vigueur

virile et la trempe du caractère, ses deux rejetons féminins, Marie la Sanglante et Élisabeth, deux hommes véritables.

Je viens de dire qu'il m'était arrivé de douter parfois que Holbein eût du génie. C'est qu'en effet Holbein, très-grand peintre de portraits, devient inférieur dès que le modèle vivant ne pose plus devant lui, et qu'il lui faut composer une scène avec ses propres ressources et rendre des sentiments pour son compte personnel. Tous les guides du voyageur et tous les livrets des musées de l'Europe vous apprendront qu'il existe à Bâle un grand tableau d'autel divisé en huit compartiments, autrement dit en huit petits tableaux, représentant *la Passion de Notre-Seigneur*, et presque tous ajouteront que ce grand tableau, peint sur bois et divisé en carrés qui le font ressembler à une gaufre, passe généralement pour le chef-d'œuvre d'Holbein. Ce tableau eut même à son époque tant de réputation que l'empereur Maximilien en offrit, paraît-il, la somme incroyable de 35 000 florins. Cela prouve non pas que le tableau soit excellent, mais que Maximilien, personnage dont la parfaite noblesse ne fut pas sans bizarrerie, prince qui fut à beaucoup d'égards un don Quichotte couronné, esprit rétrospectif et à tournure archaïque, avait plutôt l'amour du gothique que le sentiment de la beauté. En effet, dans ce tableau,— œuvre d'ailleurs de la jeunesse d'Holbein, — que je me permets de trouver très-laid, le gothique

le plus gauche du plus gauche moyen âge se mêle à un sentiment aussi nouveau qu'audacieux, mais incomplétement et surtout hideusement exprimé. L'inspiration religieuse est la même que celle d'Albert Dürer; c'est cette interprétation radicale et démocratique du christianisme qui est si navrante chez le maître de Nuremberg, cette interprétation à laquelle un siècle et demi plus tard Rembrandt devait donner sa forme la plus nette et la plus voisine de la grandeur. De ce tableau d'Holbein, comme des œuvres analogues d'Albert Dürer, émane un sentiment d'arianisme qui s'impose de lui-même au contemplateur. L'esprit de la composition reste très-chrétien; mais la scène qu'elle nous présente est purement humaine, et l'on se sent amené à établir instinctivement la séparation entre les deux natures que les théologiens unissent en Jésus. Ce Jésus est laid, non d'une laideur morale comme chez Rembrandt, mais comme le plus vulgaire des produits de la création, laid d'une laideur abjecte, sans flamme qui trahissse l'âme, sans rayon qui révèle le prophète, sans aucune de ces expressions de piété, de douceur et de confiance où la divinité de la nature pourrait se révéler. Toute lumière est éteinte chez ce Christ, et vraiment ses bourreaux sont presque excusables, car il est impossible de deviner un dieu sous une pareille enveloppe. Ce Christ, c'est la boue humaine dans toute sa visqueuse humidité, un vase de la plus vile terre que le potier n'a pas approché du

feu purificateur. J'imagine que les pauvres sorciers de village, quand on les mettait à la torture ou qu'on les brûlait, durent présenter mainte fois un spectacle analogue à celui de ce Christ d'Holbein. Oh! non certes, se dit-on presque involontairement, il n'était pas dieu au moment où il subit de semblables souffrances; il avait fait abdication complète de sa nature divine, pour ne la reprendre que dans le ciel. Il n'exposait aux supplices que l'homme, il ne rendit au créateur que le dieu. Les deux natures furent successives, non simultanées, et séparées sur la terre comme dans l'éternité.

Cette grande composition trop vantée n'offre même pas toujours la correction et la pureté de dessin qui distinguent Holbein. Elle est bien loin de valoir un autre tableau sur bois représentant le Christ mort étendu dans le tombeau. C'est ce que nous avons vu de plus cruellement douloureux après *le Christ à la paille* de Rubens. Dans cette œuvre, excellente comme peinture, se trouve cette fois complétement rendu le sentiment que nous venons de décrire, et que *la Passion de Notre-Seigneur* exprime d'une manière imparfaite, gauche et sans nulle poésie. Nous venons de nommer Rubens; et, en effet, ce tableau d'Holbein appelle à première vue la comparaison avec les divins cadavres sortis du pinceau du maître d'Anvers. Chez Rubens comme chez Holbein, le Christ est un Christ populaire, mais quelle différence! Chez le maître

d'Anvers, ce pauvre cadavre d'homme du peuple reste le Christ selon toutes les traditions de l'orthodoxie; chez Holbein, cette dépouille humaine est entièrement hétérodoxe. Regardez à Anvers non-seulement *le Christ à la paille*, mais encore et surtout le Jésus de *la Descente de croix*. Un des caractères les plus admirés généralement de ce Christ, c'est sa réalité funèbre. Il est bien mort, se dit-on, on le voit à l'inertie avec laquelle pendent les membres, à la pâleur exsangue des chairs, à l'abandon général du corps, en un mot. Eh sans doute, il est mort, aussi mort que possible; mais ce qui me frappe en regardant ce chef-d'œuvre de la peinture pathétique, c'est combien cette mort est particulière et ressemble peu à la mort commune. Avec un prodigieux génie, Rubens a trouvé moyen de faire ici sentir une miraculeuse exception; pour cela, il lui a suffi de donner aux chairs une certaine mollesse, de faire tomber les membres avec un abandon absolu sans doute, mais sans rigidité cadavérique, de faire pencher la tête sur la poitrine de manière à lui donner la pose que prend parfois la tête d'un homme qui dort assis. Est-ce la mort? Oui, c'est la mort, mais c'est aussi une léthargie surnaturelle. Avec le cadavre de Rubens, la résurrection n'a rien d'impossible; au contraire, le corps étendu dans le tombeau par Holbein n'en soulèvera jamais la pierre, tant la rigidité est complète, tant la non-existence est marquée avec netteté. Dans le cadavre de Rubens,

on sent, pour parler le langage de l'Église, la chair glorieuse promise à l'immortalité ; dans celui d'Holbein, on ne voit qu'une chair misérable dévolue au ver du sépulcre.

VI

LE PAYSAGE DE LA NORD-HOLLANDE. — RUYSDAEL

Holbein vient de nous retenir longtemps sur le domaine exclusif de l'histoire; pour secouer cette poussière du passé et nous rafraîchir de ces impressions dont le charme est le résultat d'un effort d'imagination, partons pour la Nord-Hollande, et plongeons-nous au sein de la nature, qui donne des plaisirs sans labeurs. La Nord-Hollande commence, à proprement parler, à Harlem; mais ce n'est que beaucoup plus haut que le paysage prend toute son originalité. En tout cas, il ne saurait y avoir de plus vif *allegro* que cette campagne de Harlem, comme introduction à la symphonie pastorale de la Nord-Hollande. Nous avons déjà décrit, en cherchant des points d'opposition pour expliquer le paysage de la Sud-Hollande, cette exubérance de végétation de la cam-

pagne des environs d'Harlem et ces riantes maisons de campagne que nous avons définies des nids humains enfoncés dans des édredons de verdure. Une particularité de ce paysage d'Harlem, c'est qu'il est le point de toute la Hollande où le gazon offre le vert le plus vif. Dans le sud, la verdure est, selon les heures du jour, pâle ou sombre; dans le nord, elle est douce et tendre; à Harlem, point intermédiaire, elle est intense, robuste et gaie, sans nuance aucune de tristesse. C'est une ravissante campagne, cependant elle ne surprend pas trop : on retrouve quelque chose de son image dans ses souvenirs des autres pays; mais, lorsque le chemin de fer qui vous emporte au Helder vous a fait franchir quelques lieues, alors commence le spectacle le plus original que vous réserve la nature de Hollande, après le paysage aquatique de l'arrivée à Dordrecht, toutefois. Jamais originalité ne fut due à des éléments plus simples et moins nombreux; figurez-vous deux surfaces parallèles prolongées à l'infini, une surface verte, celle de la terre, et, selon les jours, une surface bleue ou blanche, celle du ciel. Cette immense prairie, qui s'étend sans discontinuité de Harlem au Helder, donne, en pleine terre ferme, quelque chose de la sensation que l'on éprouve en mer, lorsque l'œil, regardant à l'horizon, n'aperçoit que vagues succédant aux vagues. De même, il n'aperçoit ici que flots de verdure succédant à flots de verdure, et *moutonnant* sous un vent frais et doux. Comme sur mer, la

vue est reposée d'un spectacle qui serait bientôt accablant par cette illusion bienfaisante de l'œil qui, donnant un démenti à la géométrie, prouve, contre l'évidence de la raison, que deux lignes parallèles peuvent se rencontrer lorsqu'elles sont prolongées à l'infini ; l'horizon est fermé par le baiser du ciel et de la terre. Comme la mer, enfin, ce spectacle endort l'âme et la plonge dans l'hébêtement délicieux que nous ressentons, lorsqu'assis sur une plage nous y restons de longues heures sans penser à rien. Au bout d'un instant, un sentiment d'une suavité incomparable s'empare de vous devant cette immense nappe de verdure d'une nuance si tendre. L'âme éprouve le besoin du silence et du recueillement, à l'instar de cette campagne où l'on n'entend aucun bruit, sauf, de loin en loin, le léger battement d'ailes de quelque joli petit canard, gros comme une perdrix, que l'on voit sortir du fossé qui longe le *polder*, ou le bond muet de quelque taureau paissant dans la prairie. Vos paisibles voisins arrivent bientôt eux-mêmes à vous gêner, et l'esprit de la solitude vient vous solliciter avec une éloquence d'une douceur irrésistible.

Je conçois parfaitement maintenant que les habitants de la Nord-Hollande passent pour bizarres, même auprès des Hollandais des autres provinces. Leur taciturnité, leur farouche amour de l'isolement, leurs excentricités qui ressemblent aux manies des âmes innocentes d'enfants et de solitaires, leur

proverbiale patience, tout cela est conseillé par cette nature, et, si au bout de quelques heures, nous avons pu ressentir ces influences et glisser dans un état d'âme en harmonie avec ce paysage, qu'est-ce donc de l'homme qui passe les longues années de sa vie en face de cette verte steppe? Avec ces vertus, cette nature conseille aussi à la longue, je le crois, les défauts qui en sont le revers, la lenteur, l'indolence et la mollesse. Tous ces traits de caractère se réunissent synthétiquement en un seul, l'indépendance, sentiment qui est nettement marqué dans la disposition de ces villages qui se composent d'habitations isolées, et que l'on rencontre comme égrenés sur le *polder*. Chacune de ces gentilles petites maisons, qui sont construites contre terre comme si elles se courbaient pour éviter les coups de vent qui passent sur la plaine, se tient sur son quant à soi, à l'écart de sa voisine, et non fraternellement unie à elle comme les maisons des villages de nos pays. Les animaux eux-mêmes semblent ressentir l'influence morale de cette nature, et obéir à l'isolement et au recueillement qu'elle conseille. Le troupeau est essaimé sur le *polder* comme le village lui-même; les animaux paissent, non par groupes et par bandes, par petits comités d'amis, comme dans nos prairies, comme dans les autres provinces hollandaises même, mais volontiers isolés ; on dirait qu'aucune de ces bêtes n'a de camarade d'étable. Elles m'ont aussi semblé silencieuses; au moins, pendant mon excursion dans la

Nord-Hollande, n'ai-je entendu ni un mugissement ni un bêlement; les animaux de nos contrées sont plus loquaces et ne manquent pas d'exprimer leur plaisir, leur crainte ou leur colère au moindre bruit qu'ils entendent, au moindre promeneur qu'ils aperçoivent. Est-ce une fantaisie de ma part? Cela est bien possible; mais comment donc les bêtes ne ressentiraient-elles pas, dans une certaine mesure, les mêmes influences que les hommes, et pourquoi, si la nature conseille aux bipèdes humains la taciturnité et l'isolement, ne les conseillerait-elle pas aussi aux animaux, qui lui sont, en toutes choses, beaucoup plus dociles? Les animaux n'ont pas, pour lutter contre l'influence de la nature, ces ressources morales dont l'homme se vante d'être armé: si donc, en dépit de ces ressources, l'habitant du Nord est moins sociable que celui du Midi, comment les bêtes hollandaises seraient-elles aussi sociables que celles de nos campagnes de France?

Nous pouvons définir en deux mots le caractère général de ce paysage: tout y est couleur, rien n'y est forme. De là sa douceur et sa suavité, de là aussi une certaine mollesse et une véritable monotonie; rien qui arrête le regard et l'empêche d'errer vaguement sur la verte plaine, rien qui donne un sursaut à l'imagination et l'arrache au bercement par lequel cette nature l'endort lentement, en lui présentant toujours le même aspect et en lui chantant toujours le même *lied*. De loin en loin, quelques rares touffes

d'arbres, plus fréquemment des arbres mélancoliquement isolés, et qui ont l'air d'avoir, eux aussi, le sentiment de l'indépendance. Toujours la prairie verte, l'œil se fatigue, à la longue, de cette couleur. Je crois que les Nord-Hollandais eux-mêmes ont ressenti cette fatigue, et c'est ainsi que je me plais à expliquer une de leurs bizarreries, dont les voyageurs ont beaucoup ri, et qui me semble trahir, au contraire, un génie inné de coloriste. Je veux parler de ces arbres peints de diverses couleurs, surtout en bleu de ciel, que l'on rencontre, dans la Nord-Hollande, autour des grandes fermes. Est-ce le résultat d'une manie à la manière chinoise, comme on l'a dit? Eh non! c'est le résultat inconscient d'un besoin ressenti par l'œil. L'œil, fatigué du vert, cherche une autre couleur et n'en trouve pas; il y a bien la robe grise des troncs d'arbres, mais c'est une teinte trop effacée; il en faudrait une plus tranchée et qui pût faire contraste avec la couleur triomphante. De là l'idée de peindre les troncs d'arbres en bleu. Ce qu'il y a de certain, c'est que cette bizarrerie n'a absolument rien qui choque, en face de l'éternel *polder*, et qu'elle m'a paru, pour ma part, une innovation des plus sympathiques.

La Nord-Hollande est vraiment l'idylle de l'Europe, tant pour l'aspect général du paysage que pour les sentiments moraux qu'il éveille. Oh! que voilà un pays qui parle peu de grandeur et de gloire! Ce n'est pas là que le laboureur, du soc de sa charrue, fera



jaillir les ossements des guerriers, et, s'étonnant devant ce spectacle, fournira le sujet d'un paysage historique aux Poussins du présent et de l'avenir. Oh non ! ce paysage ne parle pas de vie héroïque; mais il parle, ce qui vaut tout autant, de vie patriarcale, d'affections simples, de bonheur silencieux, de patience et de douceur. Là peuvent vivre des familles selon la Bible et *le Vicaire de Wakefield*, des paysans selon les chants de Robert Burns. Y a-t-il des méchants et voit-on des assassinats dans la Nord-Hollande? Je me suis surpris à en douter, d'abord parce que je ne sais pas où pourraient s'embusquer les meurtriers en ce pays ouvert de toute part devant le ciel, ensuite parce qu'il me semble difficile que cette nature sans violence et pleine d'apaisement puisse inspirer à l'âme des sentiments noirs ou passionnés. Dans un tel pays, l'âme tournerait plutôt aux manies innocentes, et c'est par l'influence de la nature ambiante qu'il faut, avons-nous dit, expliquer très-probablement les bizarreries des habitants. Ce paysage parle de vie patriarcale, il parle aussi de vie philosophique, d'austérité, de pensées graves; là peuvent vivre dans le voisinage d'âmes simples les solitaires selon Spinoza, les hommes qui dans les profondeurs de la méditation ont su trouver la paix, et dans le renoncement, le bonheur. Ce paysage en effet a deux faces : d'une suave douceur pendant le jour, dès qu'il est touché par les ombres du soir il devient d'une mélancolie profonde; mais cette mélan-

colie n'a rien d'affaiblissant pour l'âme ; la tristesse du paysage hollandais n'a nul caractère byronien, ou élégiaque, elle n'a pas de plaintes ni de murmures ; elle est grave, muette et recueillie. C'est la mélancolie la plus mâle et la plus saine qui ait jamais émané du cœur de la nature aux multiples inspirations.

C'est ce sentiment d'austérité que Ruysdael a merveilleusement compris, et c'est pour l'avoir compris qu'il mérite le nom d'homme de génie. Lui aussi, comme tous ses compatriotes, il n'a peint que ce qu'il voyait ; mais son œil s'est arrêté justement sur ce qui était le plus digne d'être remarqué dans son pays, c'est-à-dire sur cette mâle et saine tristesse de la nature hollandaise. Ces paysages singuliers, composés des éléments les plus pauvres du monde, un maigre terrain, une flaque d'eau immobile, un buisson isolé, un arbre unique, ces paysages qui semblent presque des paradoxes, que l'artiste a imposés à notre admiration par la force de son génie, ils existent, et la réalité parle à l'âme juste le même langage que lui parlent les peintures de Ruysdael. Le caractère d'individualité que prennent les objets naturels dans la grande plaine de la Hollande, Ruysdael seul l'a saisi ; ni avant, ni après lui, aucun de ses confrères et de ses émules ne s'est même douté de cette puissante originalité. Il a surpris l'âme pensive de la nature de son pays, tandis que les autres n'en ont vu que les surfaces et les gais costumes.

Voilà pourquoi il a pu accomplir le miracle de nous intéresser avec un paysage qui contient un seul arbre, ou un pauvre buisson, ou un pont de bois à demi ruiné. Mais cet arbre isolé, il faut voir quelle physionomie il prend en Hollande dès que les heures du soir font sentir davantage encore sa solitude ; alors il a vraiment l'air d'un philosophe qui médite ou d'un ascète en contemplation. Ce buisson sans voisins, autour duquel montent les abondantes fumées de la terre à la fin du jour, exprime dans sa muette éloquence toutes les tristesses de l'abandon et de la pauvreté. Ce terrain maigre et sans charme dit plus tristement que Salomon que tout est vanité, et que verdure et fleurs sont une illusion qui apparaît à la surface d'un éternel rien. Cette flaque d'eau immobile parle du repos éternel avec plus de gravité que n'en parla jamais bouddhiste hébété par le *Nirwana*.

Parmi les beaux Ruysdaels que l'on voit en Hollande, il en est deux qui sont plus particulièrement faits pour toucher les âmes dignes de nobles pensées. L'un, le plus extraordinaire, se trouve au musée van der Hoop à Amsterdam. Un terrain sec, sans verdure, sans arbres ni fleurs, nu comme la pauvreté même et cicatrisé de ravins comme l'image du malheur, est traversé par un courant d'une eau terne, lente, impuissante ; tout en haut, une habitation chétive ; un ciel sombre, pluvieux, recouvre ce paysage ; le vent souffle visiblement sur cette lande où il n'y a pas une feuille à emporter, où il ne remuera que quel-

ques grains de sable. Avec ces maigres éléments, Ruysdael a composé un paysage dont on a peine à détourner les yeux. Plus on le regarde, plus on sent s'élever en soi le plus haut sentiment de l'âme humaine, le sentiment de la soumission aux lois des choses. C'est le plus frappant symbole de renoncement que j'aie jamais vu, et, pendant tout le temps que je l'ai regardé, il m'a semblé contempler l'explication par l'art de cet aphorisme : « changer plutôt ses désirs que l'ordre du monde », troisième règle de la méthode de ce Descartes, qui fut contemporain de Ruysdael, et qui, lui aussi, avait vécu en Hollande et vu de tels paysages.

Le second, qui se voit au musée de Rotterdam, a fait, m'a-t-on dit, l'admiration d'une dame qui est femme d'un des écrivains philosophiques les plus distingués de ce temps-ci. Il n'y a guère en effet que les philosophes ou ceux qui se sont mêlés à leur vie qui puissent sentir le charme profond d'un pareil paysage. Un vaste champ de blé d'un blond pâle incline doucement la tête sous le souffle d'un vent léger qui n'a rien de la molle tiédeur de Favonius, ni de l'amoureuse espièglerie de Zéphire. Un rayon de soleil aussi pâle que la moisson tombe sur les pointes des épis, et court sur le champ entier avec une finesse incroyable. Blafards sont les épis, blafarde la lumière qui passe sur eux comme une caresse tristement prolongée. Cette fois encore, Ruysdael a composé son chef-d'œuvre avec les éléments les plus

ingrats du monde, une moisson incolore et une lumière incolore; mais un charme d'une mélancolie sans amertume s'échappe de cette toile, et nous parle éloquemment de la condition ordinaire des pauvres humains. Oh! que ces épis ont été peu favorisés du sort et peu gâtés par la nature; ils ont grandi cependant, ils ont percé ce sol humide, résisté à cet air grelottant, et avec l'aide de cette lumière moins avare que pauvre, et qui a donné ce qu'elle a pu, ils sont arrivés à maturité et composent maintenant une moisson tout comme s'ils avaient vécu sous la lumière la plus opulente, caressés par les brises les plus amoureuses et nourris par le sol le plus généreux. Voilà l'image de la vie moyenne de notre espèce : pour la majeure partie des hommes, le ciel est aussi froid, la lumière aussi pâle, l'air aussi âpre; ils vivent cependant, et, dociles à une inconsciente résignation, ils accomplissent leur loi et portent leurs fruits en dépit de l'inclémence des choses et de l'indifférence de la nature. Ce champ de blé révèle tout le secret de la sagesse: savoir vivre sans soleil.

VII

LEYDE

Leyde est la première ville où le caractère hollandais se présente dans toute sa pureté et son originalité natives. La Haye est une ville cosmopolite avec des formes hollandaises ; à Rotterdam, le caractère des Flandres est partout reconnaissable ; à Leyde, toutes ces particularités de nature hybride qui marquent la transition d'un pays à un autre ont disparu. Dans cette ville, en partie déchue de son ancienne splendeur, respire plus que partout ailleurs, plus même qu'à Harlem, la vieille vie bourgeoise hollandaise du XVII[e] siècle avec ses habitudes d'économie et de propreté. Cette propreté hollandaise, qui est devenue proverbiale, c'est à Leyde qu'il faut aller

pour la trouver dans ce qu'elle a de plus exquis et de plus sensé à la fois. Rien n'est donné au luxe et au plaisir des yeux : les magasins sont aussi modestes que des boutiques d'autrefois, les habitations ne font aucune avance de coquetterie à l'attention du promeneur ; mais cette modestie enveloppe une propreté irréprochable, qui est dans l'*être* et non dans le *paraître*. Mille détails trahissent la persistance des anciennes habitudes au sein de nos mœurs modernes, et reportent la pensée vers les intérieurs que nous ont si souvent montrés les maîtres aimables du XVIIe siècle. Par exemple, dans un hôtel où vous montez à votre chambre par un escalier de marbre, vous trouvez sur votre table un flambeau dont le pied est attaché à une sorte de soupière de cuivre, vaste comme cette mer d'airain du temple de Salomon que vous avez pu admirer dans les gravures sur bois des vieilles éditions de la Bible. Ce meuble singulier aurait pu faire excellente figure au milieu du bric-à-brac de flambeaux, lampes, mouchettes et chauffe-pieds qui composait la galerie rétrospective de Hollande à notre dernière exposition universelle, car il ressuscite devant votre imagination le temps déjà bien ancien où l'usage de la bougie était un luxe, cette mer d'airain ayant visiblement pour destination de recevoir tous les flots graisseux que pouvait laisser échapper la vulgaire chandelle de suif dont s'éclairaient nos aïeux..Tout est propre à Leyde, depuis le pavé jusqu'aux toits, lesquels ont une physionomie

marquée, et méritent une mention particulière. Ces toits sont droits et forment au sommet un angle aigu au lieu de l'angle plus ou moins obtus qui résulte de la pente douce et mieux ménagée des nôtres; aussi la pluie chasse-t-elle impitoyablement tout grain de sable, tout mince débris, toute moisissure parasite de ces toits brillants comme s'ils étaient lavés chaque jour. Cette disposition donne aux maisons de Leyde une singulière sveltesse, et quand on regarde le panorama de quelques-unes de ses rues, il semble voir un pensionnat de grands garçons élancés ou de fluettes demoiselles alignées sur deux rangs.

Leyde, la plus illustre des trois universités de Hollande, n'est donc pas seulement la ville des savants, elle est aussi par excellence la ville des ménagères hollandaises. C'est là qu'ont pris naissance les peintres les plus foncièrement hollandais, l'illustre Rembrandt et ces maîtres secondaires qui ont fait du tableau de genre l'exacte représentation de la vie familière de leur patrie, Gérard Dow, Metzu, Miéris, Jean Steen. Le tableau de genre hollandais, c'est l'œuvre du *genius loci* de Leyde, comme le paysage hollandais est l'œuvre du *genius loci* de Harlem, patrie de tant de grands paysagistes, Ruysdael, Wynants, les Wouwerman, Berghem. Leyde et Harlem, c'est là qu'il faut chercher la réelle originalité de la civilisation hollandaise, partout ailleurs mélangée d'alliage flamand ou germanique. Les deux villes se partagent entre elles le génie propre du pays, les particularités curieuses

qui l'ont rendu si intéressant pour les autres peuples : à Leyde appartiennent les savants, les Elzevir, les ménagères, le tableau de genre et Rembrandt ; à Harlem, les tulipes et les hyacinthes, la peinture de paysage et Ruysdael.

L'originalité de cette physionomie est aujourd'hui pour le visiteur le véritable intérêt de Leyde ; mais cette âme de la vieille Hollande circule invisible à travers la ville, et n'a laissé ici aucun de ces grands témoignages qui partout ailleurs la font apparaître aux yeux. Ici pas de *Taureau* de Paul Potter, pas de *Leçon d'anatomie*, pas de *Ronde de nuit*, pas de *Milices bourgeoises*, pas de ces portraits d'arbalétriers qui décorent l'hôtel de ville de Harlem. Leyde est veuve de tout art, et des innombrables productions de ses glorieux fils, aucune n'est restée pour donner le signalement de ses mœurs et de son caractère. Nulle servante de Gérard Dow et de Miéris ne se présente ici pour nous dire : Leyde est par excellence la ville de la propreté. Nulle grosse farce de Jean Steen n'est accrochée à ses murailles pour nous rappeler que cette ville studieuse fut aussi une ville de joyeuse humeur, et que son peuple eut toujours un goût prononcé pour les bonnes choses de ce monde. Passe encore que Leyde soit veuve de son Rembrandt ; Rembrandt est l'interprète général de toute une nation, bien plus, de toute une communion ; mais l'absence de son Gérard Dow et de son Jean Steen prive vraiment de toute voix le génie

même du lieu, et l'empêche de se faire reconnaître au visiteur qui ne sait pas le deviner (1).

Ici une réflexion qui a son importance se présente à notre pensée : quand vous voulez découvrir l'âme vraie d'une localité, ce n'est pas aux très-grands génies qui en sont sortis qu'il faut vous adresser, car, en vertu de l'expansion qui est en eux, leur nature rayonne hors de l'enceinte étroite de leur ville ou de leur bourgade ; de tels hommes expriment l'âme d'un peuple, quelquefois même un état d'âme universel. Les génies du second ordre ont au contraire une saveur de terroir très-prononcée. Un Rubens est la personnification de toutes les Flandres ; mais l'humeur anversoise proprement dite se retrouve dans Jordaens. Le génie de Titien échappe en grande partie à Venise ; mais toutes les magnificences de la ville des doges vivent dans Véronèse. Un Molière, quoique enfant de Paris, est un interprète de la France entière ; mais l'esprit parisien proprement dit respire avec tout son vif entrain dans Regnard. Quiconque voudra connaître les caractères particuliers des diverses villes italiennes, savoir en quoi les mœurs de Bologne différaient de celles de Ferrare, celles de Florence de celles de Sienne ou de Pise, devra bien plutôt de-

(1) De toutes les œuvres de ses fils, Leyde n'en a conservé que deux, et une seule a quelque importance. C'est un triptyque du vieux Lucas de Leyde représentant *le Jugement dernier*. De toutes les œuvres de cet artiste que nous avons vues, celle-ci est la moins remarquable. Lucas de Leyde est plus original quand il est gracieux que lorsqu'il veut être terrible ou sévère.

mander ces renseignements à Bandello qu'à Boccace. C'est ainsi que Gérard Dow et Jean Steen sont les représentants de Leyde, tandis que Rembrandt est le représentant de la Hollande entière.

L'âme populaire de Leyde a donc perdu tous ses interprètes, et la ville est restée strictement universitaire. Ici la muse est l'érudition : les musées sont les galeries archéologiques, les collections savantes, les bibliothèques. En dehors de ces collections, Leyde n'a d'autre intérêt rétrospectif que son hôtel de ville, amusant édifice d'un goût enfantin et baroque, qui n'a rien à démêler avec les lois de la beauté, mais où sont réunis quelques souvenirs du fameux siége et quelques peintures commémoratives, entre autres un tableau moderne représentant le dévouement du bourgmestre Adrien van der Werff, lequel, pour le dire en passant, était originaire non de Hollande, mais d'Anvers, où, paraît-il, sa famille existe encore. A propos de van der Werff, je me suis parfois surpris à douter qu'il ait exactement tenu le beau discours légèrement cicéronien que les historiens lui prêtent. Ceux-ci auront très-probablement arrangé à la façon de Tite-Live quelque énergique parole populaire par laquelle le bourgmestre de Leyde aura enlevé les cœurs de tous ces affamés qu'il devait sauver malgré eux. Une harangue de Salluste, si sublime qu'on la suppose, aurait, selon toute apparence, été fort impuissante sur ces malheureux, qui étaient alors dans cet état où, selon un véridique proverbe, le ventre n'a point

d'oreilles. Il est beaucoup plus vraisemblable que van der Werff, qui connaissait son peuple, aura dit avec une pantomime expressive : « Vous avez faim, et c'est pour cela que vous parlez de vous rendre ; eh bien! mettez-moi dans le pot et faites-moi bouillir, cela vous fournira de la soupe », ou quelque chose d'approchant. L'histoire nous a conservé les discours et les ordres du jour dans lesquels, à son entrée en Italie, Bonaparte montrait la Lombardie comme une proie à ses soldats; mais une tradition orale nous a transmis un résumé de ces harangues qui est trop caractéristique pour n'avoir pas été prononcé. « Du pain! vous osez me demander du pain! aurait-il répondu dans un moment où il était embarrassé des réclamations de ses soldats; eh! dans huit jours vous en aurez à ne savoir qu'en faire. » Voilà un mot qui sacre pour le commandement celui qui est capable de le faire accepter comme payement des exigences de la nature.

Leyde possède un *plantage*, un parc, où les habitants, sans sortir de leur ville, peuvent aller rafraîchir leurs yeux aux riants aspects de la nature. Ce gracieux spectacle, invariablement répété dans toutes les cités que je traverse, finit par me suggérer la réflexion que le souverain actuel des Français est resté singulièrement Hollandais de souvenir et d'imagination. Ces transformations qu'il a fait subir à nos bois de Boulogne et de Vincennes, ces parcs dont il trace le plan dans les villes où il séjourne, — à Plom-

bières par exemple, — c'est à la Hollande beaucoup plutôt qu'à l'Angleterre qu'il en a emprunté l'idée. Le décor verdoyant dont il a doté nos villes, c'est le décor invariable des villes hollandaises. Quelquefois même, quand la ville est petite, elle se confond avec ce décor, et alors elle a l'air d'avoir été bâtie pour lui. Arnheim, enserrée par son superbe boulevard et envahie de tous côtés par un charmant paysage, ressemble à une miniature de ville que l'on aurait bâtie dans un grand parc pour en varier les aspects.

Les hommes traduisent involontairement leur âme jusque dans les petits détails de leur existence, et ces parcs, aimables aux yeux de l'artiste et salutaires aux poumons du peuple, ont une importance pour l'observateur des phénomènes politiques. Rien ne fait mieux comprendre la profonde différence qui sépare les temps où nous vivons de la société d'autrefois que la comparaison de l'ancien système de promenades avec le nouveau. L'ancien système de promenades était aristocratique comme la société ; notre nouveau système est démocratique. Autrefois on plantait une promenade pour les siècles ; il lui fallait la durée pour grandir, et bien des générations s'écoulaient avant qu'apparût celle qui pouvait jouir réellement de ses ombrages. Le luxe moderne de nos promenades au contraire, ce luxe composé de verdure, de fleurs et d'arbrisseaux, qu'il est frais, mais qu'il est éphémère et fragile ! On dirait qu'il n'y en a là que pour une saison, et qu'il faudra renouveler incessam-

ment le bail à court terme passé avec la nature. Oui, mais ceux mêmes qui ont planté ce parc ont pu en jouir; ces fleurs sans durée qu'un printemps emporte, un printemps les ressuscite; ces arbrisseaux dont l'orage respecte la modestie pliante et souple peuvent, en cas d'accidents, être remplacés du jour au lendemain, les vents et les pluies du ciel balayent et lavent la poussière qu'un jour de trop grand soleil répand sur ce luxe verdoyant étalé à ciel ouvert. Ainsi des générations des hommes dans les sociétés démocratiques : mobiles et éphémères, elles passent comme le printemps de l'année, fleurissent et se dessèchent en quelques heures; elles se succèdent aussi sans plus d'interruption que les printemps.

Comparez à ces modernes *plantages* le seul spécimen de promenade à l'ancienne mode que contienne, je crois, la Hollande, le *mail* d'Utrecht. Cette promenade fut établie, dit-on, avant l'arrivée des Espagnols dans le pays, ce qui lui donne, comme vous voyez, de respectables quartiers historiques, et nous reporte aux derniers temps de la domination des anciens princes-évêques. Elle a le premier et le plus essentiel caractère des aristocraties, la durée et l'immutabilité. Elle en a aussi le second et le plus moral, la sévérité et la noblesse. Notre Louis XIV, qui s'y connaissait, ne fit point devant cette promenade la dédaigneuse grimace qu'il avait faite devant la peinture hollandaise, et lui qui avait dit à propos des Teniers et des van Ostade : Enlevez ces magots de

mes yeux », lorsque ses troupes entrèrent à Utrecht, il fit ordonner qu'on respectât cette avenue dont le caractère majestueux était si bien d'accord avec ses goûts. Que c'est beau, mais que c'est triste et taciturne! Huit rangées de tilleuls, noblement espacées, quatre d'un côté et quatre de l'autre, séparées par une spacieuse allée, s'étendent en ligne droite sur une longueur de près de trois quarts de lieue. On ne saurait rien imaginer de plus imposant; toutefois se promener sous ces allées est vraiment aussi peu un plaisir que possible. Vaste est l'espace, et pourtant l'air respirable y manque; il semble que l'âme subisse une sorte de contrainte, et qu'elle perde toute élasticité. A vos pieds, pas un brin d'herbe, rien que les flots d'une poudre séculaire lentement amoncelée; aussi, lorsque vous brossez vos vêtements, vous avez le privilége de vous dire que vous avez été au moins noblement sali : la poussière que vous secouez n'est pas une poussière roturière du matin ou de la veille, c'est une poussière qui date peut-être du XVIe siècle et que soulevèrent autrefois les miquelets du duc d'Albe. Cette promenade a cependant une verdure, puisque ces arbres ont un feuillage; mais cette verdure est perchée si haut que les oiseaux du ciel peuvent seuls en jouir. Oh! comme on soupire après les brimborions de verdure de nos parcs modernes, après leurs arbrisseaux plantés de la veille, et comme on pense qu'il est vrai, l'antique adage qui disait que gaieté n'est pas compagne de grandeur!

Le musée d'antiquités, qui est fort riche, présente à ceux dont l'imagination ne dédaigne pas les violentes sensations de l'écrasement de remarquables sculptures de divinités indiennes, et à ceux que l'amour de la science rend capables de braver l'horreur il offre la plus complète collection de momies égyptiennes. C'est un des plus laids spectacles qu'on puisse voir que celui de ces corps noirs, desséchés, et qui, dans la longue habitation du sarcophage, ont échangé la forme humaine contre celle du singe. Crocodiles sacrés, ibis, serpents, chats et ichneumons ont aussi partagé ce triste privilége de l'immortalité; mais plus heureux que l'homme, ils ont au moins conservé dans cette longue mort la parfaite pureté des formes de leurs espèces. En parcourant cette galerie funèbre, je me suis surpris à murmurer le vers de Dante :

O vana gloria dell' umane posse;

ô vaine gloire des grandes pensées et des grands sentiments de l'homme! Peu de choses sont plus grandes dans l'histoire morale de l'homme que cette obsession de l'idée d'éternité qui s'était comme assise sur l'âme des anciens Égyptiens avec la pesanteur d'une pyramide sur les sables du désert. C'est la terreur de la mort et le respect de la forme humaine qui avaient donné naissance à ces pratiques de l'embaumement, et ces pratiques pieuses ont abouti à créer la plus parfaite image de la mort qui se puisse rêver, pis que cela, la plus parfaite image de la décrépitude. Méphis-

tophélès, qui ne perd jamais ses droits en ce monde, s'il visitait cette galerie avec le docteur Faust, ne manquerait pas de lui faire remarquer que les Égyptiens, en voulant sauver de l'anéantissement leurs morts chéris, les ont condamnés, résultat grotesque, à l'éternelle caducité. Toutes les momies en effet, quel que soit leur âge ou leur sexe, sont caduques et séniles. Infortunées momies! est-ce que le sein de la nature n'eût pas été un tombeau plus doux? est-ce que la dissolution au sein de cette éternelle fontaine de Jouvence ne leur aurait pas mieux assuré le privilége de l'immortalité? Peut-être aujourd'hui, après avoir traversé des éléments sans nombre, leur substance vivrait-elle sous une forme aimable, au lieu d'être retenue captive dans les liens d'une mort hideuse! Trois fois heureuses sont-elles quand, broyées sur la palette du peintre, elles servent à réchauffer les ombres noires des toiles de quelque Ribeira! trois fois heureuses aussi celles dont l'ignorante médecine du passé se servit pour calmer les convulsions des épileptiques, ou que les sorcières mêlèrent à leurs philtres d'amour! au moins celles-là ont été associées à la vie humaine. Le mouchoir magique qu'Othello donna en cadeau à Desdémona et qui causa la mort de la douce patricienne avait aussi été teint dans la liqueur balsamique d'une momie, et certes la meilleure fortune qui leur soit arrivée est bien ce service rendu à la poésie. Ah! si le musée grec de Leyde, pensions-nous durant notre promenade, était aussi com_

plet que la galerie égyptienne, voilà où nous trouverions la véritable idée de l'immortalité; mais quoi! tout maigre que soit ce musée, ne s'y rencontre-t-il pas un bel échantillon de sculpture où cette idée se laisse lire, cette tête d'Apollon, sereine et correctement belle, et qui dit avec une éloquence si simple : La beauté immuable au sein du calme immuable, voilà l'immortalité?

On a décrit plusieurs fois la précieuse collection japonaise du colonel Siebold, et l'on a très-bien dit ce qui en fait l'attrait. C'est moins un musée qu'une collection de bric-à-brac; par cela même, elle nous initie de plus près à la vie intime des Japonais que la collection de La Haye elle-même, si riche et si choisie. Nous ne reviendrons pas, après les voyageurs dont les récits sont entre les mains de tout le monde, sur les principales merveilles de ce musée, bijoux, bronzes, ivoires. Nous voulons cependant dire quelques mots sur une partie de cette collection qui en est pour nous le véritable intérêt, la collection des images et dessins coloriés. La plupart de ces images roulent sur ce sujet dont l'imagination chinoise et japonaise, plus fine que grande, semble ne pouvoir sortir, la représentation de la vie intime et bourgeoise. Nous y suivons l'existence d'une famille japonaise à toutes les heures du jour et du soir, au lever, à la toilette, aux repas, recevant des visites, chantant sur la guitare sa musique indigène, à sa maison de ville, à sa maison de campagne. Plus précieux encore que ces scènes

de la vie intime sont les dessins qui représentent des paysages. Là les Japonais se montrent artistes réellement supérieurs, quelquefois grands, et toujours d'une adresse consommée. Un de ces paysages, peu remarqué, je le crois, enfoui qu'il est dans la masse des objets, est un cauchemar vraiment étrange. Un courant d'eau torrentueux et profond coule entre deux murailles implacables de rochers qui l'étreignent avec force et montent à pic jusqu'à une hauteur des plus respectables. Le fleuve tourne, les parois de la muraille de pierre tournent aussi avec lui, absolument comme deux geôliers qui accompagnent les mouvements d'un prisonnier. Rien que cela, et l'on frissonne; c'est la plus sinistre image de solitude coupable que j'aie vue; jamais décor de mélodrame n'a été aussi saisissant, surtout aussi simplement conçu. Ce qui distingue les paysagistes japonais, c'est une faculté que l'on rencontre également dans la poésie descriptive des Chinois au plus haut degré, la faculté de reproduire les surfaces extérieures des choses, comme s'ils étaient doués du pouvoir de les écorcher et d'en transporter l'épiderme sur leurs tableaux. Deux des phénomènes de la nature entre autres, l'eau courante et la neige, sont attrapés par eux avec une habileté extraordinaire. Quelque précieuse néanmoins que soit la collection Siebold, c'est à La Haye qu'il faut aller pour voir le chef-d'œuvre de l'art japonais : nous voulons parler de quatre tableaux émaillés sur cuivre représentant, comme toujours,

des scènes de la vie domestique, et qui se trouvent au musée des curiosités. Lorsque les yeux viennent largement de se repaître des chefs-d'œuvre de l'étage supérieur, ces tableaux émaillés composent le plus admirable dessert de friandises. Rien que colorations tendres et fragiles unies dans la plus suave harmonie, lilas, vert de pousses d'avril, rose de pêcher en fleur, blanc mat de lait reposé, gris-perle, bleu pâle; c'est vraiment un printemps de couleurs. Deux tableaux hollandais, également émaillés sur cuivre, sont placés au-dessous de ces chefs-d'œuvre d'une finesse si harmonieuse, comme pour servir de contraste et faire ressortir la supériorité de ces artistes de l'extrême Orient. Oh ! que les couleurs en paraissent crues, barbares, que les paysages en paraissent lourds et secs, et que l'aspect général en parait maussade!

Le véritable musée de Leyde, c'est la salle du sénat à l'Université, galerie de portraits qui mérite le nom de collection historique par le grand nombre de noms illustres qui s'y trouvent réunis. Si vous avez jamais pu douter que le visage de l'homme est le parfait miroir de son âme, ne manquez pas, quand vous serez en Hollande, d'aller rendre visite aux deux sénats académiques de Leyde et d'Utrecht, et puis comparez les impressions que vous aurez éprouvées. Tous les professeurs d'Utrecht morts sans célébrité, ou morts en possession d'une renommée des plus modestes, ont d'honnêtes et décentes physionomies, sans autre



caractère que cette distinction légèrement banale qui résulte des habitudes d'une bonne tenue et qu'on a le droit d'exiger de quiconque exerce certaines fonctions. A Leyde, quelle différence ! Le sénat d'Utrecht nous fait assister à une procession d'ombres officielles, le sénat de Leyde à une réunion d'hommes vivants. Chez ces derniers la vie intellectuelle a visiblement été intense, passionnée, sérieuse, enthousiaste, et la nature les a récompensés en gravant sur chacun de leurs visages la marque d'une âme originale. Entre eux et leurs confrères d'Utrecht, il y a la même différence qui sépare un moine mystique d'un marguillier et un abbé mitré d'un membre de conseil de fabrique. Ce sont des savants pour tout de bon, et non des *messieurs* qui ont rempli des charges honorables. Celui-ci a aimé la science comme une maîtresse, source de voluptés profondes ; celui-là l'a respectée comme une matrone légitime chargée de continuer la chaîne morale qui relie les différentes générations des hommes ; cet autre l'a adorée comme une religion. Tous ont des visages pleins de caractère, et quelques-uns même sont extrêmement jolis. En écrivant ce dernier mot, j'ai surtout présente à l'esprit l'élégante et noble figure de S'Gravesande, l'ami de Newton, figure si bien faite pour attirer l'attention d'autres muses que celle de la philosophie naturelle, et qu'Euterpe et Terpsichore elles-mêmes auraient pu regarder avec intérêt. Mais aussi, que d'hommes illustres ont professé ici, depuis Juste Lipse jusqu'à Boerhaave ! Gomar et

Arminius sont là, chacun avec la physionomie de ses doctrines. Le visage de l'érudit Runhkenius possède un caractère de solidité bourgeoise dont le portrait de M. Bertin, par M. Ingres, peut seul donner une idée lointaine (en faisant abstraction de la beauté des traits, toutefois). En contemplant ce visage robuste et bien d'aplomb, on pense à une sorte de savant à l'ancienne mode, d'une érudition invincible, riche d'un arsenal comble de faits, de textes, d'opinions, et tout prêt à écraser n'importe quel adversaire sous une grêle de citations. Tout autre est Albert Schultens, le créateur de la philologie comparée, visage blême, maladif, pensif, un peu triste ; on dirait, tant la faiblesse et la finesse y sont parfaitement unies, un homme qui porte une idée dont le poids l'accable.

Parmi ces portraits, il en est deux qui nous intéressent particulièrement. Le premier est celui de Saumaise; figure laide, sèche, vive, en bloc, très-française, et, j'en suis fâché pour les amis des lumières, parfaitement spirituelle. Ah! mon Dieu, oui! cet obscurantiste de Salmasius, ce défenseur du droit divin selon les doctrines de Jacques Ier et de Charles Ier, cet adversaire malheureux du grand Milton possède un nez de furet, des yeux malicieux et une physionomie mobile qui n'est pas sans attrait. Le second est celui de Joseph Scaliger, que nous pouvons, à la rigueur, appeler notre compatriote, puisque son père, le féroce Jules-César, le mit au monde à Agen. En réalité, Joseph Scaliger est un Italien, et l'on s'en

aperçoit bien à sa physionomie. Ah! voilà un visage qu'on n'oublie pas, celui de ce Scaliger! Figurez-vous un mélange de cardinal romain, d'artiste de la Renaissance, de *magnifico* de Venise et de brigand des Calabres, et vous aurez une idée du visage de Joseph Scaliger avec son nez d'aigle, ses traits maigres et accentués, sa physionomie mi-partie de grand seigneur, mi-partie d'artiste. Toutes les autres figures de savants, si caractérisées pourtant, s'effacent et deviennent humbles devant celle-là. Quel feu étrange y eut-il donc dans cette Italie des siècles antérieurs? En rencontrant ce visage de Scaliger après ceux de tous ses illustres confrères, j'ai ressenti juste la même impression que j'avais éprouvée, quelques jours auparavant, au musée de La Haye, lorsque, après avoir contemplé les chefs-d'œuvre hollandais, je m'étais trouvé brusquement en face d'un chef-d'œuvre du Titien, provenant de la galerie du feu roi Guillaume. Cette toile merveilleuse avait vraiment l'air d'être plus étonnée de se voir à La Haye que le doge de Gênes ne le fut jamais de se voir à la cour de France. Un seigneur, assis devant un clavecin, tourne la tête vers une jeune femme entièrement nue dont la personne présente, avec la plus admirable perfection, les deux caractères de la beauté telle que la comprend Titien, la force dans les membres et le tronc, la grâce dans les traits et la physionomie,—un corps robuste, sain et irréprochable, surmonté d'une tête mignonne et aux séductions irrésistibles. Nul contraste ne nous

parut jamais plus grand que le contraste entre ce poëme de la chair et les chefs-d'œuvre familiers qui l'entouraient et qui restaient un instant écrasés sous cette splendeur. Tel le portrait de Joseph Scaliger parmi les portraits de ces autres savants de toute nation, hollandais, allemands, français.

VIII

L'HOTEL DE VILLE DE HARLEM

D'ordinaire, on quitte la Hollande sans exécuter le petit voyage de Rotterdam à Gouda, et nous devons encore à M. Réville, de ne pas nous être rendu coupable de cette négligence. Gouda, petite ville aujourd'hui muette et dédaignée, fut autrefois l'enfant gâté de la Hollande et la favorite de la noblesse des pays voisins. Municipalités et corporations hollandaises, chapitres de chanoines, princes et rois, lui ont, comme à l'envi, prodigué les caresses, ce dont témoignent les admirables vitraux de son église. Ce vitrail a été donné par les seigneurs de la Sud-Hollande, ce second par le peuple de Dordrecht, ce troisième par le duc d'Arenberg, ce quatrième par Philippe II, celui-ci par les chanoines d'Utrecht, celui-là par Marguerite d'Autriche, cet autre enfin par le

Taciturne lui-même. Ainsi, les ennemis les plus irréconciliables se sont trouvés au moins d'accord pour rivaliser de bienveillance en faveur de l'heureuse Gouda. Si jamais vous visitez cette église, vous voudrez bien arrêter particulièrement votre attention sur le second vitrail, qui est un don des bourgmestres de Harlem, et cela, pour deux raisons. La première, c'est que ce vitrail, bien qu'un des derniers en date, se rapproche plus que tous les autres de l'ancien système de peinture sur verre du moyen âge. Il laisse passer la lumière avec plus de douceur, ce qui tient peut-être à ce que la couleur jaune clair y est prédominante; les lois de la perspective y sont imparfaitement observées, et les diverses parties de l'action s'y superposent l'une à l'autre à peu près sur un même plan. Ce vitrail est donc le seul qui rappelle la naïveté et la couleur des vitraux du moyen âge; pour tous les autres, sans exception, qui représentent de grandes compositions à la manière dramatique flamande et sont de véritables tableaux sur verre, la Renaissance est venue depuis longtemps, avec toutes les conditions nouvelles qu'elle a imposées à l'art, et qui ont été fidèlement observées par les artistes. La seconde raison qui invite votre curiosité, c'est que ce vitrail représente une action qui figure au premier rang parmi les titres de noblesse de Harlem. Lors de la troisième croisade, celle de Frédéric Barberousse, de Richard Cœur de Lion et de Philippe-Auguste, ce furent les Hollandais de Harlem, placés sous les

ordres de Guillaume, fils du comte Florent de Hollande, qui ouvrirent aux princes croisés le passage de Damiette, en mémoire de quoi Harlem joignit désormais une épée d'argent aux quatre étoiles qui composaient ses armes. C'est cet événement, resté cher à Harlem, où l'on voit encore le modèle du vaisseau qui portait Guillaume et ses compagnons, que représente le second vitrail de l'église de Gouda.

Harlem est la plus noble ville de la Hollande dans toute l'acception que les aristocraties donnent à ce mot noble, celle qui contient les souvenirs les plus antiques. Harlem est allée aux croisades, ce qui veut dire non que cette ville a seule fourni des soldats aux armées chrétiennes d'alors, mais que ses fils sont les seuls Hollandais dont l'histoire ait conservé un exploit digne de souvenir. Lorsque le comte Guillaume, élu empereur d'Allemagne en opposition avec le grand Barberousse par la grâce de la politique du clergé romain, institua les *heimraders* du Rhin, sorte de conseil chargé de protéger les populations contre les inondations du fleuve, Harlem eut l'honneur de fournir deux de ses notables à cette institution. Harlem fut le siége de l'ordre des chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem. Quant à la part qu'elle prit à l'œuvre de la délivrance, point n'est besoin de la rappeler ; les détails du fameux siége, une des luttes les plus féroces dont l'histoire fasse mention, sont sans doute présents à toutes les mémoires. Harlem se vante fort à tort, je crois, d'avoir inventé

l'imprimerie, et oppose son Laurent Coster à Guttenberg; mais elle possède la gloire plus certaine d'avoir créé la peinture de paysage : ce sont les yeux de ses fils qui, les premiers, découvrirent l'existence de la nature et la virent dans toute sa nudité familière. A tous ces titres de gloire, Harlem en joint un dernier qui lui conserve encore aujourd'hui, toute déchue qu'elle est, une supériorité des plus respectables. Elle a été et est encore, pour ainsi dire, le greffier, le notaire des actes dignes de mémoire et des grandeurs de la Hollande, et c'est de quoi porte témoignage son hôtel de ville, qui n'est ni plus ni moins que le dépôt des archives historiques des provinces néerlandaises, archives représentées par des images peintes, et continuées sans lacune d'aucune espèce jusqu'au XVIIIe siècle, où commença la décadence de cette ville.

Là se trouvent les portraits des anciens souverains de la Hollande depuis le premier Thierry jusqu'à l'empereur Maximilien, série qui primitivement formait comme une sorte de longue frise de peinture placée dans un couvent de carmélitains et qui fut sauvée des fureurs des destructeurs d'images par les bourgmestres de Harlem. L'ancienne maison des chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem a déposé là aussi toute la série de ses commandeurs pendant deux siècles. Plus loin, un des premiers peintres de la Hollande, Jean van Scorel, élève du Flamand Jean de Mabuse, nous a transmis les portraits de ceux des chevaliers de Harlem qui avaient fait le voyage de

Jérusalem, tous en armure, et à la main la branche de palme, insigne antique des pèlerins. Puis viennent beaucoup de portraits des princes d'Orange, pour la plupart, il est vrai, des copies, quelques-unes d'après Miereveldt, et un certain nombre de portraits de bourgeois et de bourgeoises historiques, par exemple celui de cette victime du duc d'Albe, Jean Gaal Claasz, bourgmestre de Harlem. Au milieu de cet amusant et instructif bric-à-brac de la vieille Hollande, intéressant surtout pour l'histoire, deux toiles peuvent attirer particulièrement l'attention des artistes. L'une, *la nuit de Noël*, œuvre de Lastman, le maître de Rembrandt, est surtout remarquable en ce qu'on y surprend un vague sentiment du brusque rayon lumineux qui a produit chez le grand peintre tant d'effets d'incomparable magie. L'autre est un tableau de Honthorst, *la Chansonnière*, caricature de la vie des rues de Hollande, sans autre charme que celui d'une réalité enlevée avec esprit et verve comique, mais curieuse en ce sens que la copie de la réalité y est faite non avec le fini des peintres de l'époque suivante, qui eurent le bon esprit de transformer en miniatures les personnages de leurs tableaux de genre, mais dans de grandes proportions et presque selon le système italien. De tous les premiers peintres hollandais, Honthorst est peut-être celui qui donne le plus l'idée de la manière dont quelques-uns de nos modernes artistes ont compris l'imitation de la réalité,

La partie vraiment intéressante de ces archives peintes est la partie moderne, celle qui se rapporte à l'âge d'or de l'indépendance hollandaise, c'est-à-dire les peintures de van der Helst et de Franz Hals. Sans sortir de France, nous avons une idée très-complète de la peinture hollandaise de genre et de paysage; mais il faut aller en Hollande pour se rendre compte de ce que fut cette peinture démocratique illustrée par van der Helst, Franz Hals, Franz Grœbber, Pierre Anraadt, vingt autres encore, parmi lesquels Rembrandt en personne. L'inspiration première de cette peinture est une audace naïve des plus amusantes, audace à laquelle on pardonne facilement, puisque nous lui devons plusieurs chefs-d'œuvre. Figurez-vous qu'une sorte de fièvre de vanité s'emparant de nos diverses administrations municipales, toutes jusqu'aux plus chétives voulussent avoir leurs portraits collectifs, administrations de toutes les mairies de Paris, administrations de tous les bureaux de bienfaisance, administrations de tous les monts-de-piété, de tous les hospices, de tous les établissements de banque, états-majors de tous les corps de la garde nationale. Ce n'est pas seulement l'hôtel de ville de Harlem, c'est encore celui d'Amsterdam et bon nombre d'édifices municipaux de la Hollande qui sont pleins de ces singulières archives peintes. Les trois chefs-d'œuvre que l'on voit à la *Trippenhuys* d'Amsterdam, *le Repas de la milice bourgeoise* de van der Helst, la fameuse *Ronde de nuit* et *les*

Syndics des drapiers de Rembrandt appartiennent à ce genre de peinture. Il y a mieux, *la Leçon d'anatomie* rentre en plus d'un sens dans cette catégorie, car ce tableau fut composé par Rembrandt pour la *guilde* des chirurgiens, et les nouveaux biographes du grand peintre (1) nous apprennent qu'avant le chef-d'œuvre du maître il y avait eu nombre de travaux analogues exécutés pour la corporation des chirurgiens d'Amsterdam. Ce genre de peinture a deux défauts qu'il est à peine besoin d'expliquer au lecteur : le premier, c'est qu'il n'amuse qu'un instant; le second, c'est que le mérite en est avant tout un mérite de métier, et qu'il n'y faut pas chercher autre chose que les qualités de main du peintre. Si tel tableau attire et accapare votre attention, il en faut faire exclusivement honneur à l'artiste, le modèle n'y est pour rien. Il semblerait que ces tableaux dussent avoir une importance historique et ouvrir à l'imagination les portes de la poésie du passé : en aucune façon. Ces personnages ont beau être éloignés de deux siècles, comme ce sont, après tout, les premiers venus qui ont posé, ils n'ont pas plus de choses à vous dire que ne vous en dirait aujourd'hui le premier passant accosté au hasard. Nulle forte vie morale ne se lit sur ces visages qui parlent tous uniformément d'une existence honnête et modérée, bien

(1) Entre autres un Hollandais, M. Vosmaer, qui vient justement de publier la seconde partie d'un livre abondant en curieux détails sur *Rembrandt et ses œuvres*.

régulière, absorbée par des affaires qui, même de leur temps, n'eurent aucune sérieuse portée pour leurs contemporains. Ces personnages ont monté leur garde, fait quelques règlements administratifs, distribué des secours aux indigents, présidé les repas et les réunions des corporations auxquelles ils appartenaient. Tout cela est parfaitement honorable, se dit-on devant ces énormes toiles, mais qu'est-ce que tout cela me fait? et comme le portrait de Cartouche ou de la Brinvilliers aurait plus de chance de m'intéresser! On se demande vraiment d'où a pu venir à ces bourgeois l'audace de se présenter devant la postérité vêtus de noir de pied en cap, et de croire qu'ils avaient chance de l'intéresser sans avoir seulement brûlé et rasé une pauvre ville, ou commis quelque action de violence d'un beau caractère et d'un intérêt romanesque. Mais quoi! plus on regarde ces visages, moins on y découvre de capacité pour la violence et la passion; aucun d'eux ne vous dit : Prenez garde, une âme redoutable est cachée derrière les fenêtres de ces yeux ; aucun ne se laisse soupçonner d'un crime ou seulement d'une espièglerie robuste. Eh! que faire de tous ces gens là? il n'y en a pas un seul qui serait capable de violer Lucrèce ou d'assassiner Clarisse Harlowe. Ajoutez que la plupart du temps la beauté des modèles ne rachetait en rien cette absence d'intérêt poétique. Quelquefois même ces personnages, mieux conseillés, auraient compris qu'ils avaient de sérieuses raisons de ne pas se faire

peindre. Certains de ces tableaux, sans que le peintre l'ait voulu, sont de véritables caricatures; dans le nombre, j'indique surtout *les Régentes de la maison du Saint-Esprit*, de Pierre Anraadt, qui se voit à l'entrée de l'hôtel de ville de Harlem; la déférence que l'on doit aux personnes du sexe féminin, même lorsqu'elles sont douées d'une force musculaire à renouveler les exploits de la Brunehild des *Niebelungen* et qu'elles jouissent de la paix du Seigneur dans le sein d'Abraham depuis plus de deux cents ans, nous oblige de priver nos lecteurs de la divertissante description de ce chef-d'œuvre grotesque. Oh! comme devant ces peintures, qui présentent les images de tant d'honnêtes gens, on sent par contraste le prix de l'Italie, et comme l'imagination s'élance avec bonheur vers ses bandits et ses sirènes!

Ce qu'il faut chercher dans ces tableaux, c'est donc exclusivement le talent des peintres : il est souvent fort considérable. Parmi la multitude des artistes qui se sont employés à ces archives coloriées, deux surtout veulent être cités, van der Helst et Franz Hals. Van der Helst, le plus remarquable des deux à mon avis, présente un caractère des plus singuliers et des plus embarrassants. C'est incontestablement un artiste de premier ordre. Comme science du métier, il ne le cède à personne. Ses figures sont peintes avec une fermeté pleine à la fois de franchise et de patience. Son coloris est vif et plaisant à l'œil; le célèbre tableau du *Repas de la milice bourgeoise* est

aussi frais encore aujourd'hui que s'il venait sortir de l'atelier. Il y a mieux, ce peintre possède à un très-haut degré le sentiment de la vie : eh bien! qui nous dira pourquoi malgré tout cela van der Helst nous laisse sans satisfaction aucune, pourquoi nous quittons ses toiles avec la pensée qu'il manque là quelque chose que nous ne pouvons définir? Ce qui manque à van der Helst, c'est un atome de ce don sans lequel les talents les plus forts et les plus variés ne peuvent nous sauver de l'infériorité, le génie. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à jeter les yeux sur *la Ronde de nuit*, qui fait face à son tableau du *Repas de la milice* à la *Trippenhuys*. Il y a entre ces deux toiles à peu près la même différence qu'entre un bal donné à l'Hôtel-de-Ville de Paris à la clarté du gaz et un bal donné sous la lumière de la lune par les fées et les génies. D'un côté tout est magie et poésie, de l'autre tout est froide magnificence. Certes ce n'est point l'éclat qui manque à la toile de van der Helst : que ces écharpes sont brillantes, que ces costumes sont riches! A l'exception de la robe jaune de la petite blonde de *la Ronde de nuit*, et, si l'on veut, du pourpoint du seigneur qui est sur le premier plan, Rembrandt n'a pas eu recours à d'aussi pittoresques chiffons; toutes les étoffes de son tableau sont de couleurs éteintes ou sombres, y compris le costume en velours rouge foncé de l'arquebusier qui est à l'un des angles du tableau. Cependant celles des deux toiles qui donne le plus le sentiment de la couleur, c'est *la*

Ronde de nuit. C'est qu'il manque à la toile de van der Helst cette souveraine harmonie que Rembrandt a su mettre dans la sienne; c'est que tous les éléments du tableau de Rembrandt ont été soumis à un seul, à l'élément magique de la lumière, tandis que chez van der Helst ces éléments n'ont pas été fondus dans une unité poétique. L'œuvre de Rembrandt est une symphonie; l'œuvre de van der Helst est une réunion de mélodies diverses qui, chantées en même temps et sur des tons différents, se contrarient l'une l'autre.

C'est cette absence de génie qui paralyse aussi le remarquable sentiment de la vie qui est chez van der Helst. Après avoir longtemps cherché pourquoi ces figures si vivantes de van der Helst me causaient si peu d'émotion, j'ai fini par découvrir que cette indifférence provenait de ce que l'artiste ne me menait jamais très-avant dans le monde de l'âme, et ne dépassait presque jamais la frontière du tempérament physique. Ce que van der Helst indique surtout avec une netteté admirable, c'est le tempérament de ses personnages; si l'on cherche bien, là est surtout son originalité, la qualité qui le sépare de tous les peintres de portrait, et dans laquelle il n'a point de rivaux. Van der Helst est le plus grand peintre de portrait du monde, s'il suffit pour cela de faire saillir cette âme matérielle qui résulte en nous de l'équilibre et du mélange des diverses humeurs. Quel était le caractère véritable de ses personnages, la trempe et

la portée de leur âme? nous ne le voyons presque jamais très-nettement. En revanche nous pourrions signaler avec la plus parfaite exactitude leur état de santé, nommer les maladies dont ils souffraient et dont ils étaient menacés. L'enseigne à la belle écharpe bleue assis au premier plan du célèbre tableau du *Repas de la milice* est un sanguin qui fera bien de prendre garde à l'ivresse, car il est accessible aux congestions, et l'apoplexie pourrait bien être sa fin. Ce vieux gentilhomme qui se penche en tremblotant pour porter un toast est un nerveux déjà sur la limite de la paralysie. Le jeune Andries Bicker Andrieszoon, dont nous avons fait mention dans une de nos précédentes études, est un lymphatique sujet aux étouffements, comme l'indique sa malsaine obésité précoce. Ce ministre protestant dont le portrait se voit à Rotterdam, et qui fait penser aux puritains de Walter Scott, est un bilieux dont le tempérament est encore en parfait équilibre, mais qui, à la suite d'une trop longue controverse et dans un jour de colère, pourrait bien sentir les premières atteintes de l'hépatite. C'est à cet art de peindre des tempéraments plus qu'à tout autre qualité que *le Repas de la milice* doit d'être une œuvre d'une originalité très-particulière, au lieu de n'être qu'un très-beau tableau. Et ici je ne puis m'empêcher de faire cette réflexion, que van der Helst a trouvé dans ces repas de la milice d'autrefois les sujets qui s'accordaient le mieux avec son talent. Là où cette âme de notre

tempérament physique se révèle dans toute sa franchise, c'est à la fin d'un repas, lorsque la bonne chère l'a mise en joie et en mouvement. Alors la pourpre du sang anime les joues du sanguin et fait déborder le flot des paroles bruyantes; le lymphatique devient plus profondément rêveur et sur son front perle une légère rosée; le nerveux est saisi d'une irritation de sociabilité; quant à l'homme dont le tempérament est en bon équilibre, son œil devient humide, et, ses fibres se relâchant, sa personne entière trahit l'attendrissement. Toutes ces expressions de l'âme de la matière se rencontrent dans *le Repas de la milice* de van der Helst, et font à cette toile une place à part dans les œuvres de la peinture.

Nul, bien décidément, n'est prophète dans son pays, et van der Helst est une nouvelle preuve de la vérité de ce proverbe. Van der Helst, né à Harlem, ne figure dans les archives peintes de l'hôtel de ville que pour une seule toile, tandis que son maître (ainsi le veut une tradition incertaine), Franz Hals, né à Malines, y a déposé douze grandes toiles, dont deux restées inachevées. Ce genre de peinture, où il s'agissait de représenter des personnages pris dans la vie ordinaire, avec les proportions des figures de fresques, était peut-être la seule combinaison qui permît d'allier les grandes allures de la peinture flamande à la précision hollandaise ; on pouvait introduire quelque chose du génie dramatique de Rubens

et de Van Dyck dans ces grandes réunions de personnages qui exigeaient les groupes, les contrastes d'expressions. Un Flamand devait exceller dans ce mélange et en tirer à peu près tout ce qu'il pouvait donner, et Franz Hals n'a point failli à cette tâche; mais est-il bien réllement le maître de van der Helst, comme on l'a prétendu? Que pouvait-il apprendre à van der Helst? Il ne lui a pas révélé ce genre, qui est essentiellement un genre national, ainsi que cet hôtel de ville de Harlem en fait foi; quelques-uns des premiers peintres de la Hollande, Corneliszen de Harlem, Pieters Grœbber et autres, l'avaient pratiqué avant la grande époque de l'art hollandais. Quant au faire et au coloris des deux artistes, loin de se ressembler, ils sont à l'extrême opposé. La peinture de van der Helst est brillante, chatoyante, luisante; celle de Franz Hals est d'un coloris vigoureux, mais sans miroitement. Il y a, dans la peinture de van der Helst, une extrême patience de rendu; il y a dans celle de Franz Hals, au contraire, une certaine affectation de négligence : en vrai Hollandais, van der Helst accorde à tous les détails la même impartiale et minutieuse attention; Franz Hals sacrifie beaucoup plus à la composition et aux suppressions qu'elle exige pour grouper les personnages ou attirer l'attention sur les figures principales. Van der Helst a donc profité, aussi peu que possible, des leçons de Franz Hals, s'il est vrai que celui-ci lui en ait donné; Franz Hals, en revanche, a beaucoup profité des leçons que lui

donnait indirectement la Hollande. S'il est exact, comme on le veut encore, qu'il ait influé d'abord sur Rembrandt, Rembrandt lui a certes payé ce service avec usure, car les procédés du maître de Leyde ont laissé visiblement des traces sur quelques-uns de ces tableaux.

Van der Helst est un artiste fort supérieur à Franz Hals, et cependant, à première vue, c'est Hals qui paraît le plus original. Cette illusion tient au faire du peintre, où se révèle une liberté que van der Helst ne se permet pas, que ne se permet aucun Hollandais à l'exception de Rembrandt. Il y a, dans ces peintures de Hals, une solidité, une vigueur, un relief, une chaleur de ton qui, au premier abord, paraissent extraordinaires. Ses tableaux ont l'air d'avoir été peints de quelques coups de pinceau vigoureux, dont l'artiste ne s'est pas même donné toujours la peine d'effacer les traces ; mais, sous cette fougue et cette spontanéité apparentes, il nous semble apercevoir beaucoup d'étude, de patience et de soin. Cette crânerie et cette liberté ne laissent pas une impression bien nette de franchise, et sont plutôt chez Hals qualités acquises que qualités innées. C'est dans la classe des artistes de *volonté* qu'on doit le ranger, et non parmi les artistes fils de la nature. Néanmoins, Franz Hals est un fort remarquable peintre, et il doit être cité immédiatement après Rembrandt parmi ceux qui, en Hollande, donnent le plus fortement le sentiment et l'illusion de la vie. Aussi les peintures de

Franz Hals, quoique appartenant au plus froid et au plus ennuyeux des genres, ont-elles quelque chose de cet élément dramatique qu'on croirait n'appartenir qu'à la seule *Ronde de nuit*. C'est en lui que respire le plus fortement le sentiment d'orgueil démocratique qui donna naissance à ces archives peintes. Tous ces archers, arbalétriers et miliciens braillent à pleins poumons, gesticulent à tour de bras, s'attendrissent après boire jusqu'aux larmes, et fêtent la liberté avec cette chaleur et cette allégresse par lesquelles l'homme fête toujours les biens de date récente. Ce sont des parvenus de l'indépendance, on le voit; l'habitude ne les a pas encore blasés sur le bonheur de la liberté, et c'est pour cela qu'ils respirent avec tant de jovialité, qu'ils s'enivrent avec tant de cordialité, qu'ils tiennent leurs drapeaux d'un air si fanfaron et portent leurs feutres avec tant de fierté. Comme ils ont dû être heureux, — surtout ces archers de Saint-George, dont les types et les attitudes révèlent, à ne pas s'y tromper, un corps exclusivement composé d'éléments plébéiens, — de se voir traités par le peintre tout comme s'ils étaient des Orange, des Egmont et des Bréderode! On croit entendre d'ici leurs naïves exclamations: « nous y sommes tous, tous, l'enseigne sur le devant, avec son drapeau entre les cuisses et rouge comme une écrevisse, le commandant debout, le sergent au second plan » ; mais, quelque joie que ces bonnes gens aient ressentie en se voyant ainsi *pourtraicturés*, il semble

que le peintre en ait éprouvé une aussi grande à tracer leurs ressemblances. Il règne dans les peintures de Hals une cordialité démocratique très-réelle et qui est vraiment touchante.

Deux observations, qui n'ont d'importance que pour le moraliste, nous ont frappé devant ces peintures de Franz Hals. La première est faite pour plaire aux partisans de l'inégalité des conditions. Hals a peint les officiers de deux compagnies d'archers, la compagnie de Saint-George et la compagnie de Saint-Adrien. L'une était composée de plébéiens et de bourgeois, l'autre de gentilshommes. Croiriez-vous qu'à première vue on devine la différence, et qu'on découvre avant enquête la composition particulière de chacun de ces deux corps? rien n'est pourtant plus vrai. N'est-ce pas là une piquante application des paroles de Sbrigani: « Je vous ai reconnu tout de suite pour gentilhomme rien qu'à la manière dont vous mangiez votre pain? » La seconde observation, c'est que, parmi ces régents d'hôpitaux, administrateurs d'établissements municipaux, syndics de corps de métier, beaucoup sont de la plus extrême jeunesse. Autrefois, dans la bourgeoisie comme dans la noblesse, on abordait fort jeune la vie publique, au lieu d'y entrer, comme de nos jours, fourbu par l'âge, mais, en revanche, ayant tout à apprendre. C'est à cette heureuse habitude que l'ancienne société dut en partie de se maintenir si longtemps, en dépit de tant d'orages. Il est vrai que cet avantage

résultait d'un fait que nous devons regarder comme un mal, la perpétuité et l'immutabilité des conditions, et qu'il nous est interdit par la hiérarchie forcément mobile de nos sociétés démocratiques. Toujours est-il que jamais aucun siècle avant le nôtre n'avait entendu parler de *gérontocratie*, et qu'il était réservé, à notre époque de lumières et de progrès, de créer et le mot et la chose.

IX

REMBRANDT

Rembrandt est, après Rubens, le plus grand artiste que l'on rencontre dans les Pays-Bas. Leur originalité exceptionnelle les place l'un et l'autre hors de pair; c'est là tout ce qu'ils ont de commun. Quant à leurs dissemblances, elles sont aussi profondes et aussi nombreuses que possible; cependant, ces différences peuvent toutes se résumer en celle que voici. Quelque prodigieux que soit le talent d'exécution de Rubens, c'est au delà du métier qu'il faut regarder pour trouver l'homme de génie, tant la portée de ses pensées en dépasse l'expression, pourtant si merveilleuse. Au contraire, bien que Rembrandt ait exprimé des pensées et des sentiments d'une haute importance, c'est à l'artiste même, à l'homme du métier qu'il faut surtout s'adresser pour trouver l'homme de génie.

C'est mal louer Rembrandt que de l'appeler grand artiste; le seul nom qui lui convienne est celui de maître sorcier. Son vrai coup de génie fut de découvrir un secret de la nature que personne n'avait soupçonné avant lui. Ce secret l'enchanta tellement, par l'inépuisable fécondité des ressources qu'il fournit à l'art et par les merveilleuses applications qu'il en tira, qu'il ne put se défendre d'en exagérer la valeur. Il vit, comme personne ne l'avait jamais vu avant lui et comme personne n'a su le voir après lui, que la lumière, qui, dans la nature, est le seul véritable agent de poésie, était nécessairement, dans l'art, un agent souverain de magie. Il vit que la peinture, jusqu'à lui, avait attribué à la forme des objets une fixité qui ne leur appartenait pas, et que notre monde, au moins à la surface, qui seule importe à l'artiste, est un monde fluide dont l'aspect varie incessamment.

Dans la nature, tous les éléments sont soumis au caprice de la lumière, et nous ne voyons pas une seule fois en notre vie les choses telles qu'elles sont réellement; nous les voyons seulement telles qu'il lui plaît de nous les montrer de minute en minute. Les formes des objets diffèrent selon qu'elles sont plongées dans l'ombre ou dans la lumière, et avec les divers degrés d'ombre ou de lumière; les couleurs surtout varient infiniment selon le plus ou moins d'intensité de la lumière qui les frappe. Qui n'a vu la cime d'un bois ou le feuillage d'un penchant de



collines changer vingt fois de teintes en une heure selon l'état du ciel? Ce ne sont là que les merveilles banales de la lumière du plein jour et des pays favorisés; elle a bien d'autres propriétés singulières. Par exemple, croiriez-vous que les pays du coloris par excellence, ce sont les pays à climat brumeux et indécis, où le ciel d'ordinaire voilé ne laisse tamiser la lumière qu'à travers une fine gaze blanche de vapeurs nuageuses? Il semblerait qu'une lumière très-éclatante et très-égale tombant à flots sur les objets dût mieux les faire ressortir; point du tout, elle en triomphe pour ainsi dire, et en en triomphant elle noie les formes, éteint les couleurs. Adoucissez au contraire la lumière de façon à lui enlever toute splendeur, pâlissez-la, et aussitôt les couleurs, prenant leur revanche, vont ressortir avec un éclat mat, sans brillant, mais d'une solidité extraordinaire. C'est là un phénomène qu'ont pu observer tous ceux qui ont vécu quelque temps en Hollande, et qu'ont connu à merveille presque tous les peintres hollandais. Avec un ciel brumeux et voilé, chaque couleur, même la plus neutre, conserve son importance et vaut pour elle-même ; avec un ciel rayonnant, toutes, même les plus éclatantes, perdent une partie de leur caractère. Un des effets les plus extraordinaires de coloris naturel que j'aie vus a été dû au plus qu'ordinaire incident que voici : une servante, vêtue d'une robe de mérinos noir recouverte sur le devant par un tablier de coton blanc partant du cou, éclairée sur une des

places de La Haye par cette lueur mouillée qui succède aux orages et ressemble à un visage souriant avant que ses pleurs soient essuyés. Je crus voir un van Ostade ressuscité. Tous les peintres hollandais, dis-je, ont connu ce phénomène, et de nos jours même, un artiste distingué, M. Israëls, dans ses tableaux d'*Orphelines d'Amsterdam*, a su en tirer le meilleur parti.

Ce phénomène, très-particulier à la Hollande, est le point de départ de la découverte propre à Rembrandt. Il suppose en effet un pays où, le ciel étant habituellement voilé, il n'y a point ce qu'on peut appeler de champ de lumière, et où par conséquent la lumière se présente d'une façon intermittente, par jets, par rayons, par lueurs. Les obstacles que lui oppose une atmosphère brumeuse l'obligent à une sorte de lutte qui lui interdit de se montrer à l'état de vaste nappe éclatante, qui la divise et la fractionne pour ainsi dire ; en un mot, pour jaillir, il lui faut à tout instant se séparer de son contraire, qui est l'ombre. De là le phénomène du clair-obscur qui existe en toute réalité dans la nature de Hollande aussi bien que dans la peinture de Rembrandt. Il semblerait que cette lutte de la lumière dût être désavantageuse au point de vue pittoresque : pas du tout, c'est dans cette lutte que consiste sa véritable magie, car il en résulte les accidents les plus nombreux et les plus variés.

Personne n'a mieux connu et ne connaîtra jamais

mieux que Rembrandt les merveilles que l'on peut demander à chacune de ces formes accidentelles et à ces fractionnements de la lumière, rayon, reflet, lueur. Voulez-vous créer un effet de féerie, employez le reflet d'une lumière qui s'avive subitement : nous avons tous pu remarquer l'incomparable gaieté dont s'illuminent les objets lorsque la flamme mourant tout à coup dans le foyer vient à s'élancer subitement ; alors les parois de l'appartement s'illuminent avec une sorte de transport d'allégresse, comme si un hôte invisible venait d'entrer. Voulez-vous créer un effet de magnificence, ayez recours au rayon. Voici une expérience que les pays à ciels voilés vous permettront de faire bien facilement : prenez la plus vulgaire des étoffes, un pauvre tapis d'hôtellerie par exemple, faites que la lumière perçant péniblement le voile du ciel laisse tomber un rayon, un seul, sur un des points de ce tapis ; à l'instant le point ainsi frappé va prendre une splendeur magique, splendeur qui sera due presque entièrement au voisinage immédiat de l'ombre. Ainsi l'ombre, loin d'être l'ennemie de la lumière, lui lui donne au contraire son plein effet, et son effet le plus vraiment poétique. Maintenant voulez-vous aller plus haut que les effets de magie ou de magnificence, voulez-vous créer le miracle, employez la lumière sans reflet ni rayonnement, à l'état de *lueur ;* autrement dit, créez un clair au sein d'une ombre profonde. C'est le moyen que vous avez vu employé vingt fois dans les tableaux et les eaux-fortes de Rembrandt.

Les Pèlerins d'Emmaüs sont remarquables sous ce rapport, mais plus remarquable encore est l'esquisse première de ce tableau, esquisse dont vous trouverez le *fac-simile* dans la *Grammaire des arts du dessin* de M. Charles Blanc. Dans cette pensée première, digne de toute sorte d'attention, car elle indique une intelligence des plus subtiles et des plus ingénieuses, Jésus vient de s'évanouir; cependant son siége au milieu de la table révèle encore la récente présence du Dieu, car il est rempli par une lueur céleste (1). Ainsi, pour créer un effet de magnificence, l'emploi du rayon; pour créer un effet de féerie, la lumière reflétée; pour créer un effet de miracle, la lueur. Rembrandt a connu et appliqué tous ces secrets de la lumière.

C'est cette connaissance des secrets de magie et de poésie que contient la lumière qui fait de Rembrandt un si grand artiste. On a dit qu'il avait clos la liste des peintres originaux; rien n'est plus vrai. Après lui, il y a eu des peintres savants et nobles, exprimant des pensées moins incertaines, ou même, si l'on veut, moins hétérodoxes, des sentiments plus élevés et plus purs; mais il est le dernier

(1) Rembrandt cherchait beaucoup et longtemps avant d'arrêter la composition définitive de ses tableaux. Rien n'égale l'ingéniosité de ses premières pensées. J'en cite un autre exemple. Avant de s'arrêter à la composition que nous possédons de la famille de Tobie prosternée devant l'ange qui s'envole, il avait eu l'idée de faire disparaître l'ange, et de ne l'indiquer que par un seul pied aperçu au sommet du tableau.



qui ait interrogé directement la nature, et qui l'ait surprise au sein de ses mystères. Ceux qui aiment à rabaisser la gloire la mieux méritée pourront dire, il est vrai, que ce prétendu coup de génie devrait s'appeler plutôt une bonne fortune, car Rembrandt ne fut ce qu'il est que par le hasard de sa naissance. C'est la nature de son pays qui lui a révélé ces secrets de la lumière, et il est en effet douteux qu'il les eût jamais trouvés, s'il était né Italien, Français, ou seulement Flamand d'Anvers. Oui, cela est certain, Rembrandt n'a pas fait autre chose que profiter du spectacle des phénomènes de son pays; mais comment, parmi tant de peintres pleins de talent, en a-t-il seul compris l'importance et le caractère? Nous pouvons dire de Rembrandt ce que nous avons dit de Ruysdaël. Ruysdaël non plus n'a pas inventé une nature morose et mélancolique de fantaisie ; cette nature existe en toute réalité, et cependant aucun des artistes qui l'entouraient ne l'avait aperçue, et tous n'avaient reproduit à l'envi que le caractère le plus banal du paysage hollandais, sa fraîche gentillesse et sa douce gaieté. Il en est de même pour la sorcellerie de la lumière hollandaise avant Rembrandt. Ce qu'il y a eu de véritable science de la lumière chez les Hollandais, depuis les effets de chandelle de Gérard Dow jusqu'à l'aimable clair-obscur de van Ostade, dérive de lui. Rembrandt et Ruysdaël ont exprimé à eux deux la Hollande tout entière dans son âme la plus cachée, A eux deux, ils ont surpris tout ce qui vaut

la peine d'être vu et compris dans ce pays. L'un a surpris et révélé les secrets de sagesse, de mélancolie résignée, la philosophie du paysage hollandais ; l'autre a surpris et révélé les secrets de magie, la poésie de la lumière hollandaise. Si jamais la Hollande, éternellement menacée, disparaissait sous les flots, tant qu'il resterait un Ruysdaël et un Rembrandt, les hommes sauraient encore quelle fut l'originalité de cette nature évanouie.

Cette lumière de Rembrandt, à la fois riche et avare, brusque et insinuante, qui tantôt fait irruption et tantôt se faufile, est en harmonie merveilleuse avec les sentiments qu'il a exprimés et le monde qu'il a peint. Elle éclaire un monde humble, pauvre, dont les âmes comme les corps sont plongées dans l'ombre. Cependant un seul rayon suffit, là où il tombe, pour pénétrer toutes les parties de l'obscurité et faire apparaître ce qu'elle cachait. Rien ne peut échapper à l'atteinte de ce rayon en apparence si faible ; ici il éclaire directement la scène, ailleurs il l'atteint par lumière reflétée, plus loin il fait les ombres transparentes et rend visibles les ténèbres et ceux qui les habitent. C'est le plus merveilleux symbole de la lumière évangélique que l'on ait jamais conçu. Lueur des *Pèlerins d'Emmaüs*, splendeur de l'ange qui vient de quitter le vieux Tobie, lumière du *Bon Samaritain*, étoile de *l'Adoration des mages*, rayon de *la Présentation au temple*, comme votre éclat est faible en apparence, comme il est

puissant en réalité ! Pareilles aux clartés morales que vous figurez, comme elles vous êtes douces, et comme elles de portée infinie. Ce rayon de *la Présentation*, qui du sommet du temple tombe sur le groupe central, suffit pour éclairer le vaste édifice jusque dans ses recoins les plus obscurs et pour rendre visibles à une incroyable distance les moindres spectateurs de cette scène. C'est l'exacte représentation de ces lumières dont il est parlé dans les paraboles de l'Écriture, flambeau de la ménagère vigilante, lampe des vierges sages, lanterne sourde du divin veilleur de nuit qui viendra frapper à l'improviste comme un voleur. C'est la réalisation du divin verset : « vous êtes la lumière du monde, et l'on allume une lampe pour la placer non sous le boisseau, mais sur un chandelier, afin qu'elle éclaire tous ceux qui sont dans la maison. » Le rayon de Rembrandt n'est pas seulement une des plus merveilleuses inventions de l'art, il est une conception religieuse de la valeur la plus certaine.

C'est ce que le protestantisme a créé de plus grand dans l'art, et c'est en même temps l'expression la plus profonde qu'il ait donné de son esprit. Le spectacle que créa le protestantisme, le Christ sortant du temple, échappant aux mains des docteurs, reprenant la vie des grandes routes, entrant dans les chétives hôtelleries, dans les humbles fermes, est aussi celui que nous présente Rembrandt. Rembrandt est le plus démocratique de tous les grands artistes

en dépit de son amour pour les franfreluches pittoresques, les oripeaux brillants, les bonnets de fourrure et les panaches dont il coiffe ses personnages, les colliers et les perles qu'il se plaît à montrer sortant de quelque humble bahut, spectacle curieux, assez analogue d'ailleurs à celui que présenta la Hollande de son temps, entassant et cachant avec un soin jaloux les plus précieuses richesses au sein d'une vie d'épargne avare.—Ici encore, dans cet amour exagéré des choses brillantes, Rembrandt fut instinctivement un infidèle interprète de la Hollande de son temps; car un grand homme se trouve toujours, même par ses défauts et ses vices, plus près de l'âme de son pays qu'un homme ordinaire par ses mérites et ses vertus.—Revenons à ses scènes religieuses. Son Christ est essentiellement le Christ d'un évangile démocratique, qui s'est conformé en toute humilité au mandat qu'il a reçu. Il s'est fait homme bien réellement, il porte tous les stigmates de notre pauvre condition. Sans beauté aristocratique et païenne, ce n'est pas là un Dieu qui servira jamais à ressusciter le culte des idoles. *Sunt idola antiquorum*, disait un jour en détournant dédaigneusement la tête pendant qu'on lui montrait des statues antiques le pieux pape Adrien d'Utrecht, compatriote de Rembrandt, qui, en dépit de son orthodoxie, eut par le fait de son origine septentrionale et de ses instincts de race quelques-uns des sentiments du protestantisme. Les christs de Rembrandt n'auraient jamais effarouché l'austérité

du pieux Adrien. La chair ne leur est de rien, la grâce des lignes leur est inconnue, leur laideur physique est irréprochable; c'est bien là le simple Fils de l'homme. Cependant une lumière morale, qui indique la présence d'une âme divine cachée derrière cette guenille charnelle, transfigure cette laideur et la préserve de toute vulgarité. Ce qu'il y a de divinité dans les christs de Rembrandt est marqué par un caractère fort subtil, le constrate entre l'âme et l'enveloppe qu'elle accepte. L'enveloppe est celle d'un homme du peuple; l'âme qui transperce au travers est une âme hors de toute condition, grande, triste, sérieuse, portant un signe de solitude; mais cette âme est expansive en vertu même de sa loi, et communiquera forcément sa lumière à ceux qui l'approchent.

Ce sentiment démocratique s'exprime encore plus fortement, s'il est possible, chez Rembrandt par le choix de ses sujets que par la manière dont il les traite. Les sujets qu'il emprunte à l'Ancien Testament, lequel n'est pas marqué comme le Nouveau d'un cachet uniformément populaire et où la variété du choix est plus grande, sont extrêmement caractéristiques. C'est l'histoire de Samson, type d'homme du peuple dans toute la force de l'expression, puissant portefaix devant le Seigneur; c'est l'histoire de Suzanne, jeune femme faussement accusée par deux vieillards scélérats; c'est surtout l'histoire de Tobie, qui semble avoir été particulièrement chère

au peintre. Cette prédilection est d'autant plus remarquable que le livre de Tobie, ainsi qu'on l'a fait judicieusement observer, est au nombre de ceux que les protestants rejettent comme apocryphes. Cette proscription de l'orthodoxie protestante n'a pu cacher à Rembrandt la portée démocratique de cette belle histoire. Théologiquement, en effet, l'histoire de Tobie n'est rien moins que protestante, car c'est par le mérite de ses œuvres encore plus que par sa foi que le vieux Tobie a mérité la faveur de la protection divine. Il ensevelissait les morts et pratiquait la charité, et c'est pourquoi dans son malheur Dieu ne l'abandonna pas aux ténèbres, mais envoya un ange pour le rendre à la lumière. C'est l'histoire d'une famille pauvre bénie de Dieu pour ses vertus, et dont la cabane, malgré son dénûment, a reçu des hôtes plus glorieux qu'aucun palais princier. Protestante ou non, apocryphe ou non, cette histoire est singulièrement populaire, car elle enseigne mieux qu'aucune autre de la Bible l'impartialité divine, et raconte exactement la même merveille que Rembrandt s'est plu à représenter presque uniquement, les visites de Dieu aux petits et les splendeurs dont ses apparitions décorent leurs humbles demeures.

C'est qu'en effet Rembrandt, bien qu'il ait eu la gloire de donner l'expression la plus profonde du sentiment moral engendré par le protestantisme, n'est protestant néanmoins qu'autant que cette forme du christianisme s'accorde avec la démocratie. Il

semble avoir deviné en un certain sens quelques-unes des conséquences les plus lointaines du protestantisme et de l'examen individuel appliqué aux livres saints. Cette religion philosophique, née de la critique et de la comparaison, qui retire le christianisme à l'éternité pour le rendre au temps, qui lui assigne une origine historique et fait jaillir sa source d'un point de l'espace, qui le représente comme né au sein de la création et non pas comme préordonné par Dieu antérieurement à toute création, qui, en un mot, en fait une partie de l'histoire humaine et terrestre, au lieu d'en faire la pièce principale de l'histoire ontologique du monde de l'être, cette religion, dis-je, est déjà tout entière dans Rembrandt. Il est le premier peintre qui ait pris un soin extrême à replacer ses personnages dans les conditions de temps et de lieu. Rembrandt est véritablement l'inventeur de la couleur locale, dont aucun autre peintre avant lui ne s'était jamais avisé, sauf pour un seul épisode des livres saints, l'adoration des mages, épisode dont le caractère est tellement particulier que le peintre est involontairement obligé de sacrifier à une certaine exactitude historique. Le moyen en effet de représenter des rois *mages* sans leur donner les vêtements et les attributs de cet Orient dont ils apportent les richesses et les parfums ? Cette préoccupation de la couleur locale s'étend chez Rembrandt à tous les sujets, et, s'il semble quelquefois céder à la fantaisie dans les détails d'architecture et de vêtement, ce n'est

pas toujours par caprice pittoresque; il veut certainement être exact autant que possible. Or le résultat immédiat de cette préoccupation de couleur locale est de donner aux scènes représentées une couleur purement humaine et historique, en sorte que le christianisme de Rembrandt, lorsqu'il ne laisse pas sous une impression démocratique, laisse sous une impression rationaliste.

S'il faut dire toute ma pensée, je crois fort que la religion de Rembrandt fut affaire non de sentiment et d'instinct, mais d'imagination et d'intelligence. Il est vrai qu'il est le seul peintre hollandais qui ait fait de la peinture religieuse, et par là il semble trancher fortement sur tous ses émules; mais, quand on y regarde de très-près, on s'aperçoit qu'il n'y a pas loin de ses personnages pieux et sacrés aux personnages vulgaires d'un Gérard Dow, d'un van Ostade ou de tout autre, et que le même sentiment d'où sortit toute la peinture de genre hollandaise fut aussi l'inspirateur de la grande peinture de Rembrandt. La Hollande semblait condamnée par son sentiment exclusivement démocratique à ne produire aucune œuvre qui pût lutter avec l'Italie ou la Flandre; en homme de génie qu'il était, Rembrandt vit que le protestantisme lui fournissait le moyen d'interpréter les scènes de l'Écriture dans un sens familier et populaire qui serait en sympathie avec les instincts de la Hollande.

Sa pensée véritable nous paraît avoir été un

rationalisme ingénieux, prudent, mais très-net et très-ferme. Nous n'en voulons d'autre preuve que l'admirable *Leçon d'anatomie* du musée de La Haye, celle de toutes ses œuvres où il nous paraît avoir dit le dernier mot de son génie. Rembrandt y a exprimé pour toujours le visage ferme, intrépide, dur, sceptique, que fait à l'homme l'étude des mystères de la vie et de la mort. Le positivisme moderne ne trouvera jamais de plus parfaite représentation de lui-même, et c'est très-judicieusement qu'une copie de cette œuvre a été placée dans une des salles de notre École de médecine. Sur tous ces visages sont écrites une ardeur sans tendresse, une curiosité sans émotion, une attention intense, une complète insensibilité. Un sourire de scepticisme matérialiste court sur les lèvres du joli docteur Tulp; il a l'air de dire à ses auditeurs : Voilà ce qu'est la machine humaine et par quels ressorts l'âme est menée. En face du docteur Tulp, un homme déjà d'âge mûr, dont le frottement de la vie a visiblement émoussé la sensibilité, se penche sur le cadavre étendu avec une curiosité presque bestiale. Celui-là est bien un pur matérialiste, car le terrible spectacle ne soulève chez lui aucune répugnance, aucune mièvrerie délicate, aucun froissement moral. Le visage indique une absence absolue d'élévation; c'est une sorte de caporal de la science médicale, endurci par la pratique et l'habitude, que le spectacle de la mort intéresse, mais n'émeut pas. Tout autre est ce beau jeune

homme au visage fatigué par l'étude et les veilles, assis tout en haut du tableau, qui prend des notes en détournant la tête. Ses sourcils se froncent avec dureté en écoutant le docteur, ses yeux se fixent sur le cadavre avec une curiosité ardente, tout son visage respire une sorte de vaillance mâle et presque agressive ; c'est l'intrépidité scientifique en personne. Enfin, derrière le premier de ces auditeurs, deux autres jeunes gens se tiennent debout, et écoutent avec une attention calme où se mêle une nuance de surprise. Tous ces personnages vivaient-ils il y a deux siècles, ou sont-ils nos contemporains ? Aisément vous pouvez les dépouiller du pourpoint noir, du feutre à plumes, de la fraise hollandaise, qui composent leurs costumes, pour leur donner notre habit de drap et notre chapeau rond ; en changeant de vêtement, ils ne changeront pas de physionomie. Vous les avez vus cent fois à l'École de médecine, à la clinique, aux amphithéâtres de dissection, dans les hôpitaux, dans les réunions scientifiques. Ils sont vrais aujourd'hui comme il y a deux cents ans ; ils seront vrais dans mille ans comme aujourd'hui : éternellement la science de la vie et de la mort marquera de cette empreinte ses disciples et ses amants.

Ce caractère singulier de *la Leçon d'anatomie* nous conduit à une observation fort importante, qui semble avoir échappé jusqu'à présent à l'attention générale. Les figures de Rembrandt sont toutes des figures modernes, et que nous pourrions sans



aucun effort prendre pour nos contemporaines; c'est un fait digne de remarque, car il est, je crois, le seul peintre qui présente cette particularité. Lorsque nous contemplons les portraits d'Holbein, de Léonard ou de Titien, ces visages nous frappent comme appartenant à un genre de beauté complétement disparu, et dont nous ne trouverions pas l'analogue parmi nous. Nous avons tous pu observer d'ailleurs, en contemplant des collections de portraits, que les formes du visage humain semblent changer avec les siècles, comme si la nature elle-même obéissait à je ne sais quelles lois de la mode décrétées par les puissances de l'être. Les visages du XVIe siècle sont pleins de vie et de passion, fréquemment excentriques et originaux, toujours marqués d'un trait profond; les visages du XVIIe siècle sont forts, nobles, sans agitation, bien d'aplomb et indiquant des âmes en parfait équilibre; ceux du XVIIIe sont turbulents, inquiets, curieux. Eh bien! ce phénomène semble ne pas exister pour Rembrandt; ses personnages appartiennent à notre époque autant qu'au XVIIe siècle, dont ils n'ont que le costume. Les arquebusiers de *la Ronde de nuit*, dépouillés de leurs panaches et de leurs pourpoints, vous présenteront exactement les visages de nos rues et de nos assemblées. De tous les peintres, Rembrandt est donc le seul qui nous révèle cette sorte d'identité du visage humain, qui nous dise clairement que les traits de l'homme sont et demeurent toujours les mêmes en dépit des différences su-

perficielles de la civilisation aux diverses époques. C'est encore là un des traits démocratiques de son génie. L'admirable tableau des *Syndics des drapiers* qui se voit à la *Trippenhuys* d'Amsterdam est peut-être l'exemple le plus mémorable de cette singularité : ce sont figures de notre connaissance la plus intime. Ce sérieux qui distingue les plus âgés des syndics, c'est exactement le même qui distingue de nos jours les hommes chargés du souci des affaires, souci qui ne marque pas le visage d'un caractère tragique, comme celui de la guerre ou de la responsabilité politique, mais le revêt d'une expression pensive où se combinent la prudence et l'attention. Ce sourire si fin, vraie merveille du pinceau, qui glisse entre les lèvres du plus jeune des syndics comme l'éclair d'une âme ironique et légèrement méprisante, c'est le même qui distingue aujourd'hui tel ou tel jeune bourgeois fort de sa richesse et de sa position bien assise.

A quoi tient ce singulier caractère de Rembrandt? Je crois qu'il faut l'attribuer principalement à un excessif désir de reproduire la vie en mouvement. La ressemblance intrinsèque, permanente, du modèle au repos que nous avons admirée chez Holbein ne suffit point à Rembrandt; ce qu'il poursuit avant tout, c'est cette ressemblance fugitive qui apparaît et disparaît avec les émotions de chaque minute. De là les patientes études qu'il avait pratiquées sur lui-même, ne pouvant les pratiquer sur ses modèles. S'est-il

assez peint lui-même, à tous les âges, dans tous les costumes, en pourpoint de velours, avec chaînes d'or, en chapeau d'officier, en houppelande et en bonnet de paysan, et, circonstance remarquable, toujours de face ou de trois quarts, jamais de profil ! Le profil en effet ne présente que les traits les plus indestructibles du visage ; la face et le trois quarts offrent seuls cette vie mobile que poursuivait Rembrandt, et qu'il a su atteindre comme nul autre peintre avant et après lui. Peut-être est-ce là qu'il faut chercher le secret de la singularité qui vient de nous occuper. L'originalité véritable de l'individu est dans la forme et non dans la physionomie. Au sein de la vie et de la passion, tous les hommes ont entre eux quelque ressemblance ; mais, s'ils rentrent dans le repos et l'immobilité, l'inégalité reparaît aussitôt. On ne sait réellement si une femme est laide ou belle que lorsqu'on l'a vue dans une parfaite impassibilité.

La fameuse *Ronde de nuit* a été si souvent et si bien décrite, que je ne me sens pas le courage de chercher encore une fois le secret de cette magie. Nous déclarons naïvement qu'il nous a été impossible de découvrir d'où vient réellement la lumière de cette toile merveilleuse, et que nous n'oserions décider si le rayon tombe d'en haut ou s'il part d'une lanterne qu'on doit supposer hors du tableau. Dans ce dernier cas, la lumière partirait nécessairement du côté gauche du tableau, trouverait son foyer au centre, — là où elle fait resplendir, comme une fée

d'apothéose dramatique, cette petite Juive blonde aux poulardes pendues à la ceinture, mignonne, nabotte, grassouillette, vrai modèle des Suzannes du peintre à l'âge de douze ans, égarée au milieu de la forêt de grandes jambes des arquebusiers, — et irait se refléter sur le pourpoint jaune de l'officier qui est à droite, sur le premier plan. Nous comprenons parfaitement l'enthousiasme qu'une telle œuvre inspire aux artistes et à ceux qui cherchent avant tout, dans Rembrandt, l'homme de métier; mais nous déclarons franchement professer l'opinion des rares juges qui ont eu le courage de préférer à cette toile la *Leçon d'anatomie.* Nous en dirons seulement trois choses. Comme œuvre de métier, c'est la plus incomparable lanterne magique que jamais peintre ait allumée. Comme œuvre d'imagination, la conception en est moins originale qu'elle ne le paraît, et la fantaisie du peintre y a moins de part qu'on ne le dit; en réalité, *la Ronde de nuit* n'est que le chef-d'œuvre de ce genre de peinture nationale et quasi-officielle que nous avons vu représenté par van der Helst et Franz Hals. Comme sentiment, *la Ronde de nuit* possède une portée morale sérieuse: c'est une page patriotique. Là respire l'enivrement de l'indépendance, là s'agite la turbulence de la liberté conquise, dont la lune de miel n'est pas encore achevée; là retentissent, avec les joyeuses détonations des mousquets, les hourras plus joyeux encore de braves gens tout heureux d'être maîtres chez eux. Quiconque veut

savoir ce que fut le sentiment de la liberté dans son âge d'or, en Hollande, doit s'adresser à *la Ronde de nuit;* il y vit, protégé à jamais par la magie lumineuse de Rembrandt. La liberté meurt, le sentiment de la liberté s'efface; mais la lumière, le clair-obscur et la protection du génie sont éternels, et c'est pourquoi *la Ronde de nuit* conservera le souvenir de la liberté hollandaise, peut-être par delà l'existence de la Hollande. Si la Hollande perdait un jour son indépendance, si jamais, par exemple, elle était soumise au régime de la caserne prussienne et à la discipline d'une *landwehr* solidement organisée, j'imagine que bien souvent plus d'un Hollandais s'arrêterait pensif et dirait en soupirant, devant *la Ronde de nuit:* « Ah! que nos pères avaient donc une manière de faire l'exercice plus amusante que la nôtre! C'était plaisir de marcher en patrouille avec cet entrain, et de protéger l'ordre avec un si gai désordre. C'était le bon temps, c'étaient là les jours du consulat de Plancus, et si les théories modernes nous disent qu'elles connaissent une liberté préférable à celle qui s'agite dans ce chef-d'œuvre de notre Rembrandt, à cette bonne et franche liberté municipale qui consiste à être maître chez soi, les théories modernes en ont menti; car cette liberté n'est pas seulement la vraie, c'est la seule, et, en tout cas, c'est la plus gaie. » Si jamais les Hollandais se sentent menacés dans leur indépendance, je leur conseille de bien vite fonder un parti de résistance qui prendrait pour

nom de guerre *le parti des principes de la Ronde de nuit;* on saurait tout de suite ce que cela veut dire, car il n'y a pas au monde de principes plus simples et plus clairs.

X

UTRECHT. — LE CIMETIÈRE DES MORAVES A ZEIST

Nous ne nous arrêterons pas à Amsterdam; nous avons dit d'avance, en parlant des autres cités de Hollande, tout ce que nous avions à noter sur cette ville, l'originalité de sa physionomie, l'élégance majestueuse et la profondeur de perspective de ses quais, l'indiscipline architecturale de ses demeures, la mélancolique beauté de ses couchers de soleil. Ce qu'il y a certainement de plus curieux à Amsterdam, ce sont ses habitants; mais ce n'est pas après un séjour de moins d'une semaine que nous voudrions nous permettre d'en juger. Sur le peu que nous en avons vu cependant, nous n'hésitons aucunement à affirmer qu'Amsterdam est certainement la ville la plus vraiment républicaine de l'Europe, car c'est celle où domine le plus exclusivement l'esprit commercial,

avec son mélange de qualités et de défauts. On ne peut vraiment que recommander le voyage d'Amsterdam à ceux de nos démocrates qui s'obstinent à chercher parmi nous la démocratie ailleurs que dans la monarchie; là ils comprendront que la république est, avant tout et par-dessus tout, une affaire de classes moyennes, de commerce, d'indépendance appuyée sur l'argent, nullement un gouvernement de pauvres gens et de prolétaires. Là où dominent la foi au coffre-fort et la certitude que l'homme n'est indépendant que lorsqu'il est riche, là domine la république ; d'autres idées, quelque démocratique qu'en soit la tendance, n'entraîneront jamais que la monarchie. Pas d'argent, pas de Suisse, disait un vieux proverbe ; c'est la définition même de la république. Pas de foi en l'argent, pas de république. Aussi la seule secte à vues profondes de notre temps a-t-elle été celle des saint-simoniens, avec leur religion du capital et leur culte du dieu Mammon, qu'ils avaient si ingénieusement et avec une si judicieuse probité installés, sous la forme de billets de banque, dans la petite rotonde qui servait de centre à la dernière exposition universelle, organisée par eux; mais assez sur ce sujet.

Je ne veux cependant pas quitter Amsterdam sans dire à quel singulier triomphe de la France j'ai assisté dans cette ville et quelle singulière émotion patriotique j'y ai ressentie. Un soir, pour tuer le temps, je me fais conduire à *Leidsche-Bosche*, espèce de

grand café chantant, où l'on joue le vaudeville hollandais et l'opérette française, fréquenté par un public dont la plume d'un Paul de Kock hollandais tirerait un parti avantageux. Les cabotins indigènes ouvrirent le spectacle par un vaudeville national dont je m'évertuai à deviner le sens d'après leur jeu et leur accent. Autant que je sus comprendre, il s'agissait d'un vieux beau de province sur le retour, amoureux de sa ménagère, qui lui préfère un jeune paysan frison. Les acteurs ne me parurent ni meilleurs ni pires que d'autres comédiens, tant que le point de comparaison me manqua; mais voici que des comédiens français leur succèdent pour chanter l'opérette *Monsieur Choufleuri restera chez lui*, et aussitôt le pauvre mérite de ces indigènes disparaît devant l'éclat de nos bohêmes français comme les fantômes devant la lumière. Ces comédiens étaient simplement les premiers venus, quelque chose comme une troupe de Belleville ou de Montmartre; mais là ils resplendissaient comme le soleil et me firent l'effet de comédiens de génie, tant leur supériorité était certaine, incontestable, éclatante. — Quel feu! quelle verve! quel brio! quelle vivacité de pantomime! En les regardant se démener comme de joyeux forcenés et en écoutant leurs coq-à-l'âne insensés, les larmes me montèrent véritablement aux yeux, car ces pauvres gens venaient de me représenter quelques-unes des qualités les plus précieuses de la France et de me faire apparaître l'image même de la patrie ab-

sente. Une pareille émotion pourra paraître fort ridicule ; pour savoir combien elle l'est peu, il faut avoir franchi une seule fois la frontière. Le sentiment du patriotisme est semblable à la santé, dont nous ne faisons aucun cas tant que nous sommes bien portants et dont nous ne connaissons le prix que par la maladie : tant que nous marchons sur le sol de la patrie, nous ignorons quels liens puissants nous attachent à elle; mais, dès que nous sommes à l'étranger, alors les moindres circonstances qui nous la rappellent prennent une importance, et le triomphe du plus humble, du plus obscur de nos compatriotes nous apparaît comme une victoire nationale. Je n'ai jamais applaudi comédiens avec une aussi cordiale frénésie que ces acteurs ambulants, égarés en Hollande; durant cette soirée, je l'aurais vraiment emporté en enthousiasme saugrenu sur Ragotin en personne, et je crois que, s'il m'avait fallu apprécier leur talent dramatique, ils auraient été traités avec autant de déférence et de respect que si j'avais dû parler de Molière ou de Corneille, c'est-à-dire des représentants mêmes du génie de la France.

Le chemin de fer met une heure et demie environ à franchir la distance qui sépare Amsterdam d'Utrecht, et, avant même la moitié de ce court trajet, le paysage a changé subitement de caractère. A mesure qu'on approche d'Utrecht, la campagne prend un air seigneurial inconnu aux provinces de la Sud et de la Nord-Hollande. Dans ces dernières provinces, la

campagne est une souriante et mélancolique idylle, et, s'il était permis de pousser jusqu'au bout la comparaison entre les choses de la nature et celles de l'art, nous dirions que cette idylle est d'une unité de composition et de style admirable, car partout elle conserve une grâce exclusivement plébéienne. Ces provinces ont une histoire; mais, semblables au peuple en qui le passé ne reste jamais vivant, et se dissout dès la première génération en souvenirs incertains comme des songes, leur sol n'a gardé aucune empreinte de cette histoire, et la nature y montre un aspect pour ainsi dire contemporain, comme si elle s'était épanouie d'hier. Tout autre est le caractère de la province d'Utrecht; là le paysage se présente avec un air de faste et de cérémonie; cette nature a des quartiers. C'est une région merveilleusement appropriée aux retraites champêtres des personnes riches et qui veulent, même au sein du repos, un reflet, une empreinte des élégances de la vie sociale. Là on peut aisément installer, non plus les petits nids humains et les gentilles tanières villageoises de la Nord-Hollande, mais de grandes habitations précédées de nobles avenues, entourées de larges parcs. Les arbres commencent à abonder et forment de belles rangées qui, partageant la campagne, donnent à l'œil la double sensation de l'étendue et du repos. Quel accord il existe, en réalité, entre la nature et l'homme! La Hollande proprement dite est un pays démocra-

tique, et démocratique aussi en est la nature. La province d'Utrecht est une province de tradition plus aristocratique, la nature y porte une livrée de grandeur. Ineffaçables sont vraiment les marques que l'homme imprime à tout ce qui l'entoure ; Utrecht en est un frappant exemple. Elle fut autrefois le siége d'une cour ecclésiastique : voilà qui remonte bien haut, n'est-ce pas? et il semble que, depuis les jours du prince-évêque, la ville aurait eu le temps de se défaire de l'empreinte qu'un tel séjour avait pu lui donner. Point du tout; en changeant de maître et de doctrine, elle n'a pas changé d'âme: après plus de trois cents ans et sous l'empire du protestantisme, Utrecht reste essentiellement marquée d'un cachet ecclésiastique. D'aspect piétiste, de vie calme, Utrecht, à l'inverse des autres villes de Hollande, parle de richesse et ne parle pas de travail. Le vacarme assourdissant et joyeux, le mouvement affairé des villes où les habitants poussent, à tour de bras, la roue pesante de la fortune, ne troublent pas ses rues larges et silencieuses, et cependant la puissance de la fortune se fait partout sentir, sinon dans son activité, au moins dans ses résultats. Pendant mon séjour à Utrecht, je ne pus m'empêcher de songer à la pratique Marthe de l'Évangile, qui se serait décidée au repos, mais qui, même au sein du loisir, garderait le souvenir de sa diligence d'autrefois.

Utrecht n'est pas seulement la ville protestante par excellence de la Hollande, elle est le centre véri-

table de tout ce que ce petit pays contient d'influences religieuses de tout genre. La religion y est la seule souveraine, au moins en apparence. Ce qui est non une apparence, mais une touchante réalité, c'est que le passé y parle encore très-haut et par les voix les plus diverses. Il est vraiment curieux d'entendre ces voix, si rapprochées les unes des autres, prononcer toutes à la fois le nom de Dieu dans une sorte de cacophonie pieuse. L'université protestante s'est installée sur les dépendances de la cathédrale; mais on ne saurait trouver un lieu où respire, d'une manière plus aimable, la mélancolie ascétique du moyen âge, que son cloître, encore élégant sous ses ruines. La cathédrale, le seul édifice vraiment gothique que contienne la Hollande, est aussi fort digne d'intérêt et vous fait remonter d'un bond en plein XIVe siècle. Cette cathédrale, par une coïncidence singulière, présente la plus étroite ressemblance avec une de nos propres cathédrales, celle de Limoges. Même position, même caractère architectural, et, chose curieuse, même histoire. Toutes deux s'élèvent au sommet de l'ancienne ville, qu'elles dominent comme le siége même du pouvoir, la citadelle, la cour de justice, le lieu de refuge en cas de guerre et de tumulte; toutes deux sont bâties sur le même plan, datent de la même époque et inspirent le même sentiment de profonde tristesse. D'autres églises autrement belles, autrement renommées, ne parlent pas un langage aussi vraiment

chrétien, car nulle ne dit, avec une aussi morose douceur, que l'homme est poussière et cendres. Enfin, les deux cathédrales ont cela de commun que leurs clochers sont à une distance considérable de l'église; la tempête et la foudre, en détruisant la partie intermédiaire de l'édifice, ont, dans les deux régions, opéré cette singularité, que l'incurie méridionale, d'un côté, et la lenteur hollandaise, de l'autre, n'ont jamais songé à réparer. C'est de nos jours seulement, après deux siècles, que les habitants d'Utrecht se sont enfin décidés à effacer les traces d'une tempête qui remonte à la seconde moitié du XVII[e] siècle. Le temps avait eu le loisir d'emporter maison des Bourbons, maison des Stuarts, maison d'Autriche; de transformer en roi l'électeur de Prusse, de créer la Russie et l'Amérique, que ces bons Hollandais d'Utrecht n'avaient pas encore eu le loisir d'enlever quelques centaines de charretées de pierres encombrantes. A la bonne heure! et voilà un pays où il fait bon vivre à l'abri de la fiévreuse activité moderne.

Non loin de la cathédrale, se trouve un débris fort excentrique du passé, le quartier des jansénistes, maussade labyrinthe de petites ruelles qui se coupent et s'entrecroisent comme une enfilade de corridors, avec son église à façade d'habitation bourgeoise, témoignage des jours où le catholicisme était réduit à se cacher dans l'intérieur des demeures. J'ai visité le quartier janséniste avec l'empressement que l'on peut supposer à un Fran-

çais; mais la vérité m'oblige à dire que les parfums de piété que j'étais allé y respirer se sont trouvés mélangés d'autres aromes dont mon nerf olfactif n'a conservé aucun plaisant souvenir. Un détail curieux : tout contre l'église janséniste, se trouve une autre église catholique sans grande apparence. J'entre, et la première chose qui frappe mes yeux, c'est une sculpture de la chaire représentant le chien qui tient la torche allumée entre les dents. Nul doute, j'étais dans une église dédiée à saint Dominique, si terrible aux hérétiques. Comment donc une église placée sous cette redoutable invocation s'élève-t-elle aussi près du quartier janséniste? Le hasard a de ces rapprochements singuliers.

Une autre communauté plus bizarre que le jansénisme, mais celle-là appartenant au protestantisme, celle des frères moraves, possède un établissement à Zeist, à quelques lieues d'Utrecht. Pendant que j'étais dans la Nord-Hollande, je n'avais pas voulu visiter Broeck, peut-être parce que j'en avais trop entendu parler; je n'y ai rien perdu, puisque j'ai vu Zeist, car je doute que le célèbre Broeck l'emporte sur ce ravissant village. C'est ce qu'on peut voir au monde de plus élégant, de plus paré, de plus parfumé. La nature y est propre comme si tous les esprits élémentaires en faisaient chaque matin la toilette; pas un grain de poussière, pas une tache, pas une moisissure ; à la surface du canal qui longe l'établissement des moraves, un manteau de lentilles vertes

seulement, mais cela évidemment pour le charme et le complément du tableau. Tout est verni, luisant, brossé, lustré ; arbres, buissons et habitations ont l'air de sortir d'une boîte : c'est un paysage d'un dandysme accompli. Au centre de cette riante localité s'élève le vaste établissement des frères moraves. Je fus peu curieux de visiter l'intérieur de l'édifice, ayant quelques années auparavant parcouru tout à loisir le quartier que les frères occupent depuis le dernier siècle dans la pieuse petite ville de Neuwied, sur le Rhin ; mais à Neuwied je n'avais pu voir le cimetière morave, et je tenais à satisfaire cette curiosité, éveillée en moi depuis longtemps par quelques très-belles phrases de madame de Staël dans son livre de *l'Allemagne*. Un jeune bourgeois morave de la plus parfaite politesse s'offrit à moi fort à point pour me servir de guide. C'était le fils d'un fabricant de zincs d'art, morave comme lui et comme lui de manières courtoises. Après m'avoir fait parcourir les ateliers de son père et m'avoir expliqué avec la plus patiente complaisance tous les détails de la fabrication, — car, obéissant aux aimables instincts de la nature humaine, dès que je lui vis tant de bonté, je m'empressai d'en abuser, — il me donna tous les petits renseignements nécessaires pour arriver au cimetière.

Ce ne fut cependant pas sans quelque difficulté que je le trouvai. Pendant un quart d'heure, je parcourus une campagne verte, coupée de petits jardins,

sans apercevoir aucun de ces indices sinistres qui annoncent un cimetière. Enfin je distingue un mur de clôture de petite dimension, et une porte ouverte me présente quelque chose de semblable à l'enclos d'un modeste propriétaire pour qui les vœux d'Horace auraient été exaucés. J'hésitai quelques minutes à entrer, incertain de savoir si j'étais dans une propriété particulière d'où l'on pouvait venir me mettre à la porte, ou dans un de ces fiefs communs à l'humanité tout entière dont nul ne nous chassera quand nous en aurons pris possession. C'était un jardin un peu bizarre et qui semblait trahir chez le possesseur quelques excentricités d'imagination, par exemple l'amour d'une nature légèrement inculte et la passion exagérée des roses. Une belle allée coupait par le milieu ce jardin, où ne poussait rien que de l'herbe qui retombait comme affaissée sur elle-même pour avoir grandi trop longtemps sans être émondée. D'autres allées latérales divisaient en carrés et en plates-bandes cette verdure épaisse ; mais l'abondance des rosiers était extraordinaire, et les parfums qui remplissaient l'air corrigeaient en quelque sorte la tristesse qu'inspirait à l'âme la vue de ce gazon languissant par excès de croissance. Aux deux bouts du jardin, deux berceaux composés de treillages et de plantes grimpantes étaient disposés pour la commodité du promeneur ; il pouvait s'y reposer, lire, rêver, y faire sa sieste dans les chaudes après-midi

de l'été. Ce jardin n'était pas triste, car tout y parlait de nos habitudes d'existence, et cependant il inspirait involontairement cette sorte de mélancolie qu'inspirent les lieux abandonnés; on aurait dit que le maître était absent, et que son retour était incertain. Tout à coup, en me baissant, j'aperçois tout à ras du sol la surface d'une pierre taillée de petite dimension : je fais quelques pas en écartant le gazon; au pied de chaque rosier, une pierre était posée à plat en terre, toute semblable à un cachet de cire sur un parchemin. Ces pierres étaient en effet les cachets qui scellaient pour l'éternité l'héritage que ceux qui ont vécu lèguent à la terre. Ce gentil jardin était le cimetière morave.

Je m'assis sous un des berceaux de ce jardin des morts, et je m'abandonnai aux réflexions qu'un tel lieu peut inspirer. Un cimetière pareil est-il vraiment chrétien? Nous savons la place importante que l'idée de la mort occupe dans le christianisme, et quel soin il a pris de rappeler sans cesse cette plus solennelle et plus redoutable de toutes les réalités. L'idée de la mort est terrible pour le chrétien, non à cause du fait physique de la cessation de la vie, mais parce qu'elle entraîne nécessairement l'idée du jugement. Où sont allés ceux que nous avons vus disparaître? Ont-ils besoin de grâce et de pardon, ou bien, désormais heureux, la mort n'a-t-elle pas entraîné pour eux de plus grande affliction que la douleur passagère qu'ils laissent aux survivants? C'est une terrible

incertitude, et qui justifie l'abondance des signes lugubres qui dans nos cimetières implorent la pitié divine, et demandent aux vivants l'aumône d'une prière ou à tout le moins d'une pensée mélancolique. Cette idée de la mort ne s'exprime guère, il est vrai, avec toute son effroyable éloquence que dans les cimetières catholiques; mais enfin, quoiqu'elle se montre très affaiblie dans les cimetières protestants, elle y conserve encore une partie de sa terreur. Ici au contraire la pensée de la mort est complétement effacée; rien n'y rappelle une incertitude, une anxiété, un doute douloureux, tout y parle d'un sommeil doux et profond comme celui de l'enfance; c'est vraiment un dortoir éternel. Est-ce le cimetière d'une communauté de chrétiens? est-ce le cimetière d'une secte qui admet l'annihilation de l'être? Pour celui qui s'en tiendrait à la surface des choses, le doute serait vraiment permis.

Et cependant le sentiment qui a donné naissance à ces aimables champs de repos est bien réellement chrétien, mais seulement, il est vrai, dans des conditions très-particulières qui ne sont pas celles de nos vastes et profanes sociétés. Chrétiens pour une petite secte, de tels champs de repos seraient matérialistes pour une vaste société, et voici comment. Le christianisme ne présente au fond cette image de la mort que comme exhortation à vivre conformément à ses doctrines; à celui qui est chrétien de fait

comme de nom, il apprend à n'en pas avoir peur. Pour le vrai chrétien, la mort, loin d'avoir rien de redoutable, est le suprême bonheur ; c'est la fin du pèlerinage à travers un monde de larmes et de fatigues, c'est l'entrée dans le repos et la lumière. Quant au jugement, quelle crainte peut-il inspirer à celui qui a vécu selon les prescriptions du juge? Mais dans nos vastes sociétés, si compliquées, si mêlées de passions et d'intérêts, où est le chrétien, c'est-à-dire l'homme dont le christianisme soit la vie tout entière? Nous sommes chrétiens à moitié, au tiers, au quart, pour un dixième de notre être; mais chrétiens d'un bout de nos âmes à l'autre, non ! Dès lors nous perdons tout droit à cette confiance sereine que connaît le parfait chrétien, et l'image de la mort nous alarme avec justice. Dans les petites sectes au contraire, il n'en est pas ainsi, car par cela même que le sectaire s'est séparé de la société générale, où il a trouvé trop de mélange, sa vie s'est mise étroitement d'accord avec sa doctrine et possède une unité que nos existences hybrides ne connaissent jamais. Les mêmes idées qui dans le vaste monde étaient des freins pour la conscience et des lois de contrainte deviennent des agents de liberté et des lois d'amour. Voilà l'explication de l'aspect riant des cimetières moraves; une confiance absolue et qui n'avait même pas besoin de l'aimable secours de l'espérance, tant la certitude était complète, leur donna naissance à l'origine. Pour l'indi-

vidu dont l'existence est strictement chrétienne, l'idée de la mort se dépouille donc de toutes ses terreurs ; mais cette sécurité exige des conditions qui ne sont jamais celles des vastes sociétés.

XI

LA GUELDRE. — DES PAYS MIXTES. — AU TOMBEAU DE CHARLES LE TÉMÉRAIRE

Les Hollandais ont pour le paysage de leur province de Gueldre un engouement tout particulier que l'étranger ne peut ressentir au même degré. Qui ne sait que les amours les plus entêtés naissent des contrastes? L'habitant des plaines soupire après les hauteurs, le montagnard envie l'habitant des plaines. C'est évidemment la satiété de leur éternelle prairie plate qui revêt la Gueldre d'un tel charme aux yeux des Hollandais : dans cette province au moins, on commence à apercevoir quelques exhaussements du sol, quelques monticules, quelques accidents de terrain ; mais l'étranger, dont le *polder* n'est pas la patrie, ne trouve pas à ce paysage la nouveauté et l'originalité de la mer de verdure des deux Hollandes. La

Gueldre lui rappelle des traits connus. L'Allemagne commence ici, et mille détails annoncent au voyageur ce grand et redoutable voisinage. Et d'abord c'est le fleuve allemand par excellence, le Rhin, qui vous l'indique par son changement de physionomie ; on voit bien qu'il se sent près de sa patrie à la majesté et à l'ampleur de son cours. Il est déjà tel que vous l'avez vu à Cologne, à Bonn, à Mayence. Quel contraste avec la physionomie morose et boudeuse, avec le cours maussade et traînard qu'on lui voit à Leyde, surtout à Utrecht, où il mérite réellement le nom ironique que lui ont donné les habitants, *oude*, le vieux. Ici, comme bondissant de se retrouver en pays natal, il se multiplie et s'épanche en trois beaux fleuves ; c'est sa manière de chanter le *salve patria*. Arnheim, coquette petite ville, de physionomie légèrement indécise, vous réserve des avertissements d'un autre genre. Vous vous amusez, par exemple, à regarder les estampes qui décorent les murailles de votre hôtel, et vous trouvez dans cette occupation une occasion inattendue de repasser votre histoire des guerres de Silésie et de la guerre de Sept ans. Voici tout l'état-major du grand Frédéric, Seidlitz, Schwerin, Léopold d'Anhalt, Ziethen chargeant en tête de ses hussards. Sommes-nous donc déjà dans les États de Sa Majesté Prussienne ? Non, mais vous êtes à moins de deux heures de ce pays de Clèves, aimé de Frédéric, et qui lui fournit l'occasion de soulever ses premières chicanes dans ce grand pro-

cès qu'il intentait à l'Europe pour réclamer au nom des droits de sa nature la propriété d'une gloire dont il avait besoin. En vérité, si le successeur du grand Frédéric, M. de Bismark, est, comme nous le pensons, partisan des théories sur les agglomérations des peuples par races, il semble qu'il pourrait réclamer comme bétail allemand ces bons habitants de la Gueldre. En tout cas, il n'est assurément pas de province en Hollande, après le Limbourg, où son nom soit prononcé plus fréquemment. Il revenait bien souvent dans une certaine chansonnette comique dialoguée que j'ai entendu chanter à Arnheim par deux queues rouges dont un, pauvre diable maigre comme un râteau, vrai symbole de famine, était mime d'un vrai talent. *Bismark* et *Maestricht*, *Maestricht* et *Bismark*, on n'entendait que ces deux mots; on peut tirer de ce petit fait telle conséquence que l'on voudra. Cela ne veut pas dire que l'Allemagne désire la Gueldre ou que la Gueldre désire s'annexer à l'Allemagne; cela veut dire que la Gueldre est une province mixte, de physionomie allemande, où les choses de l'Allemagne sont plus mêlées aux intérêts du peuple que dans les autres provinces hollandaises, et qu'il pourrait bien y avoir là, les circonstances aidant, moyen de faire à un moment donné une application de la théorie des races.

Tout le monde visite Arnheim, et personne ne visite Nimègue; injustice notoire dont il faut sans

doute chercher la raison dans la déplaisante situation que fait à Nimègue le non-achèvement du réseau des chemins de fer hollandais. Quand on est arrivé à Nimègue, on se sent comme prisonnier, et l'on ne sait comment continuer sa route à moins de rebrousser chemin. Tant pis pour les touristes qui reculeront devant ce léger inconvénient, ils y perdront le spectacle d'un panorama magnifique et d'une ville dont la physionomie compliquée est des plus instructives. Le Rhin n'offre nulle part de plus beau coup d'œil que celui de son fils le Wahal baignant les pieds de la vieille cité carlovingienne, dont le corps et les membres grimpent avec effort le long de la colline du Hoendenberg. J'engagerais volontiers nos partisans trop absolus du droit des races à venir méditer ici sur quelques inconvénients de leurs théories. Nimègue est une ville mixte, à triple physionomie, allemande, française, hollandaise. Je suppose qu'un procès s'engage pour la possession de cette ville ; s'il fallait la restituer à son légitime propriétaire, le juge, pour peu qu'il fût impartial, se sentirait fort embarrassé. Elle appartient bien légitimement à la Hollande, car il serait difficile de trouver une ville qui représentât mieux le caractère mixte des Pays-Bas ; mais l'Allemagne alléguerait qu'elle contient un certain élément germanique, et la France pourrait la réclamer avec tout autant de justice pour des raisons analogues. La vérité est que dans des contestations de telle nature, les raisons étant égales de

tous les côtés, le seul droit est celui de la force. S'il est un spectacle qui justifie la légitimité de la guerre, c'est bien celui des pays mixtes. On comprend alors que certaines guerres puissent être l'unique moyen de décider de la justice et du droit, puisque tels différends laissés à l'arbitrage de la raison pourraient durer jusqu'à la fin des temps. Rien n'est plus aisé que de faire de Nimègue une ville française, elle l'est déjà; rien n'est plus facile aussi que d'en faire une ville allemande. Ce qu'elle est le moins, c'est une ville hollandaise, et peut-être précisément pour cela est-il juste que la Hollande la possède.

C'est sous le coup de ces impressions laissées par ma promenade à travers la Gueldre, et surtout par le spectacle de Nimègue, que quelques jours après je m'approchai à Bruges du somptueux tombeau de très-haut et très-puissant prince Charles, dit le Téméraire en langue française, dit le Hardi en langue germanique, duc de Bourgogne, de Brabant, de Limbourg, de Luxembourg et de Gueldre, comte d'Artois, de Flandre, de Hainaut, de Hollande, de Zélande et de Zutphen, seigneur de Frise, marquis du saint-empire. Cette visite au tombeau de Charles le Téméraire est la dernière grande émotion que j'aie ressentie durant ce voyage. Pour la première fois, je venais d'avoir une idée claire de l'entreprise gigantesque qui lui mérita son surnom. Était-elle téméraire cette entreprise? Oui. Insensée? Non.

Charles eut l'idée de former un grand royaume

avec tous ces petits pays enclavés entre la France et l'Allemagne, qui présentaient une physionomie mixte pouvant les faire réclamer, soit par l'une, soit par l'autre de ces puissances avec une parfaite légitimité, à moins qu'un maître hardi ne s'autorisât de cette neutralité même pour fonder leur indépendance, et ne les réunît en un tout compacte, en un même corps de monarchie. Ces éléments étaient hétérogènes, dira-t-on; .comment espérer fondre en un même royaume des populations aussi diverses que celles sur lesquelles Charles eut la main ou jeta les yeux, Flamands, Hollandais, Suisses, Lorrains? Ces populations n'étaient pas plus diverses que celles qui avaient formé cette monarchie française dont Charles avait l'exemple et le modèle sous les yeux. Elles l'étaient même beaucoup moins, car, bien que la monarchie française ait dû son succès précisément au caractère mixte des populations qu'elle a réunies sous son empire, quelques-uns de ces éléments étaient infiniment plus réfractaires que les plus indépendants de ceux sur lesquels Charles essaya son action. Si l'entreprise de Charles avait réussi, le résultat aurait été une seconde France créée entre la France et l'Allemagne, et opposant à jamais une barrière à l'ambition de l'une et de l'autre. Les craintes qui nous assiégent aujourd'hui ne seraient jamais nées, car l'équilibre de l'Europe aurait été réellement assuré par la création de cette puissance intermédiaire, tandis qu'il s'est toujours appuyé sur

la supposition que l'existence de ces petits États pouvait être préservée par leur neutralité, supposition complaisamment acceptée qui n'a pas empêché ces populations de recevoir dix fois depuis cette époque des lois de maîtres divers.

Cette entreprise, dira-t-on encore, était illégitime. Pourquoi donc? Est-ce parce qu'elle violait le principe des nationalités? Où donc est la nationalité chez des populations mixtes? Leur caractère complexe est précisément la preuve que cette nationalité n'existe pas d'une manière précise et simple. Pour que la nationalité soit fondée sur la race, il faut au moins que les populations soient sans mélange et non réclamées par deux ou trois souches. Si l'on voulait appliquer rigoureusement le principe de la nationalité fondée sur la race, il faudrait aller bien plus loin que la constitution d'une Belgique, d'une Hollande, d'une Suisse; il faudrait émietter ces petits États; il faudrait constituer un pays wallon indépendant, une Flandre indépendante, une Gueldre et un Limbourg indépendants, une Suisse française, une Suisse italienne, une Suisse allemande. L'esprit de fractionnement du moyen âge, contre lequel se heurta Charles le Téméraire, était plus logique que nos théoriciens modernes, car lui au moins il ne reculait pas devant cette dissémination anarchique.

D'ailleurs, la nationalité est déterminée tout autant par la configuration du sol que par la race et le langage, et, pour ne prendre que le point qui nous oc-

cupe, je défie qu'on me montre plusieurs pays dans la vaste plaine qui s'étend d'Arras au Helder. Vous partez d'Arras, la Flandre commence; vous entrez dans la Flandre, c'est encore l'Artois; vous arrivez à Gand, c'est déjà la Hollande; vous débarquez à Rotterdam, c'est encore la Flandre. La nature, on le voit, est mixte comme les habitants. Ce n'est guère qu'au-dessus d'Amsterdam que la nature se présente avec un caractère nettement tranché; mais ce caractère est au fond le même que celui des régions qu'on vient de quitter, et il ne nous frappe plus particulièrement que parce qu'il a été épuré de tout mélange par une suite de lentes et insensibles transitions. Si la nature est le miroir de l'homme, où trouver plusieurs nations dans cette contrée si justement appelée les Pays-Bas?

L'entreprise de Charles ne blessait donc aucune différence essentielle, et ne commettait pas le crime de ces accouplements monstrueux devant lesquels les conquérants n'ont pas toujours hésité. Nombreux sans doute sont les désaccords qui divisent ces populations; mais plus nombreuses encore sont les sympathies qui les unissent. Les désaccords ont été engendrés non par la nature, mais par l'histoire : or ce que l'histoire a créé, elle peut l'effacer; il n'y a que les antipathies essentielles établies par la nature qui ne peuvent se détruire. A la longue, le rapprochement de ces populations leur aurait créé une nationalité réelle, car de ce rapprochement il ne pouvait

manquer de sortir un génie original qui n'eût été ni celui de la France, ni celui de l'Allemagne, génies entre lesquels elles ont toujours hésité. Réunies en une même monarchie, elles auraient fondé pour toujours leur indépendance, au lieu de la fonder pour un bail plus ou moins long, puisqu'elles auraient possédé des moyens de résistance qu'elles n'ont jamais eus par elles-mêmes, et qu'elles ont plus d'une fois été obligées d'emprunter à de puissants voisins. Est-ce que leur indépendance les a sauvées de l'Espagne, de l'Autriche, de Louis XIV, de Napoléon? est-ce que leur caractère complexe ne les a pas rendues le champ de bataille de l'Europe toutes les fois que la guerre s'est allumée? Et de tous ces peuples que Charles médita de grouper sous son empire, combien en est-il d'ailleurs qui aient conservé leur indépendance? L'Alsace et la Lorraine ont disparu, et ce n'est que de nos jours que la Belgique est parvenue à se former en royaume dont plusieurs prétendent l'existence précaire. La Hollande seule s'est préservée de l'Espagne et de Louis XIV, grâce au courage de ses habitants, mais grâce aussi et surtout à la configuration bizarre de son sol et à la protection de la mer, qui la menace dans la paix et la sauve dans la guerre. Oui, la Hollande accomplit des miracles d'énergie pour assurer son indépendance; mais ces miracles, je doute fort qu'elle se fût souciée de les réaliser, si au lieu d'être conviée à une soumission contre nature, elle avait été conviée à un

rapprochement de famille avec des populations sœurs. Quant à la républicaine Suisse, qui dans ces antiques guerres gagna si bien la partie à la fois pour le roi de France et l'empereur d'Allemagne, combien de temps croyez-vous qu'il s'écoulera avant que la France ait la fantaisie d'étendre son bras plus loin que Lyon, et que les Allemands, amateurs bien connus de la nature et des arts, aient envie d'aller contempler à Schaffouse la chute de leur père Rhin? Pauvre Charles! pauvre prince calomnié! ton ambition fut juste et noble, ton entreprise parfaitement rationnelle, sinon raisonnable, et cependant elle fut vraiment téméraire. La seule nationalité que ces peuples pussent lui opposer, le moyen âge la leur avait donnée. Le hasard voulut que toutes les populations soumises à son pouvoir ou but de son ambition fussent précisément celles en qui vivaient le plus fortement l'esprit de fractionnement du moyen âge, les franchises municipales, les habitudes d'autonomie nées à l'ombre de la féodalité; c'est contre cet obstacle que Charles vint se briser. Il devait infailliblement périr; mais à la distance où nous sommes de cette époque, nous pouvons voir aisément ce que l'Europe perd aujourd'hui à l'insuccès de son entreprise.

Cet esprit d'indépendance qui les sauva il y a trois siècles existe toujours nominalement parmi ces peuples; pensez-vous qu'il serait assez fort pour les sauver cette fois des entreprises de nouveaux Charles?

et si ces nouveaux Charles se présentaient, croyez-vous qu'ils courraient d'aussi grands risques que le premier de remporter pour toute gloire le nom de téméraires?

FIN

TABLE DES MATIÈRES

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

Paris. — Imprimerie de E. Martinet, rue Mignon, 2.

AOUT 1869.

LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE

17, RUE DE L'ÉCOLE-DE-MÉDECINE, 17

PARIS

EXTRAIT DU CATALOGUE

BIBLIOTHÈQUE DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

Volumes in-18 à 2 fr. 50 c.

Ouvrages publiés.

H. Taine.

LE POSITIVISME ANGLAIS, étude sur Stuart Mill. 1 vol.
L'IDÉALISME ANGLAIS, étude sur Carlyle. 1 vol.
PHILOSOPHIE DE L'ART. 1 vol.
PHILOSOPHIE DE L'ART EN ITALIE. 1 vol.
DE L'IDÉAL DANS L'ART. 1 vol.
PHILOSOPHIE DE L'ART DANS LES PAYS-BAS. 1 vol.

Paul Janet.

LE MATÉRIALISME CONTEMPORAIN. Examen du système du docteur Büchner. 1 vol.
LA CRISE PHILOSOPHIQUE. MM. Taine, Renan, Vacherot, Littré. 1 vol.
LE CERVEAU ET LA PENSÉE. 1 vol.

Odysse-Barot.

PHILOSOPHIE DE L'HISTOIRE. 1 vol.

Alaux.

LA PHILOSOPHIE DE M. COUSIN. 1 vol.

Ad. Franck.

PHILOSOPHIE DU DROIT PÉNAL. 1 vol.
PHILOSOPHIE DU DROIT ECCLÉSIASTIQUE. 1 vol.
LA PHILOSOPHIE MYSTIQUE EN FRANCE AU XVIIIe SIÈCLE (St-Martin et don Pasqualis). 1 vol.

Émile Saisset.

L'AME ET LA VIE, suivi d'une étude sur l'Esthétique franç. 1 vol.
CRITIQUE ET HISTOIRE DE LA PHILOSOP. (frag. et discours). 1 vol.

Charles Lévêque.

LE SPIRITUALISME DANS L'ART. 1 vol.
LA SCIENCE DE L'INVISIBLE. Étude de psychologie et de théodicée. 1 vol.

Auguste Laugel.

LES PROBLÈMES DE LA NATURE. 1 vol.
LES PROBLÈMES DE LA VIE. 1 vol.
LES PROBLÈMES DE L'AME. 1 vol.
LA VOIX, L'OREILLE ET LA MUSIQUE. 1 vol.
L'OPTIQUE ET LES ARTS. 1 vol.

Challemel-Lacour.

LA PHILOSOPHIE INDIVIDUALISTE, étude sur Guillaume de Humboldt. 1 vol.

Charles de Rémusat.

PHILOSOPHIE RELIGIEUSE. 1 vol.

Albert Lemoine.

LE VITALISME ET L'ANIMISME DE STAHL. 1 vol.
DE LA PHYSIONOMIE ET DE LA PAROLE. 1 vol.

Milsand.

L'ESTHÉTIQUE ANGLAISE, étude sur John Ruskin. 1 vol.

A. Véra.

ESSAIS DE PHILOSOPHIE HÉGÉLIENNE. 1 vol.

Beaussire.

ANTÉCÉDENTS DE L'HÉGÉLIANISME DANS LA PHILOSOPHIE FRANÇAISE. 1 vol.

Bost.

LE PROTESTANTISME LIBÉRAL. 1 vol.

Francisque Bouillier.

DU PLAISIR ET DE LA DOULEUR. 1 vol.

Ed. Auber.

PHILOSOPHIE DE LA MÉDECINE. 1 vol.

Leblais.

MATÉRIALISME ET SPIRITUALISME, précédé d'une préface par M. E. Littré. 1 vol.

J. Garnier.

DE LA MORALE DANS L'ANTIQUITÉ, précédé d'une introduction par M. Prévost-Paradol. 1 vol.

Schœbel.

PHILOSOPHIE DE LA RAISON PURE. 1 vol.

Beauquier.

PHILOSOPH. DE LA MUSIQUE. 1 vol.

Tissandier.

DES SCIENCES OCCULTES ET DU SPIRITISME. 1 vol.

J. Moleschott.

LA CIRCULATION DE LA VIE. Lettres sur la physiologie en réponse aux Lettres sur la chimie de Liebig, trad. de l'allem. 2 vol.

H. Buchner.

SCIENCE ET NATURE, trad. de l'allem. par Aug. Delondre. 2 vol.

Ath. Coquerel fils.

ORIGINES ET TRANSFORMATIONS DU CHRISTIANISME. 1 vol.

LA CONSCIENCE ET LA FOI. 1 vol.

HISTOIRE DU CREDO. 1 vol.

Jules Levallois.

DÉISME ET CHRISTIANISME. 1 vol.

Camille Selden.

LA MUSIQUE EN ALLEMAGNE. Étude sur Mendelssohn. 1 vol.

Fontanès.

LE CHRISTIANISME MODERNE. Étude sur Lessing. 1 vol.

Saigey.

LA PHYSIQUE MODERNE. Étude sur l'unité des phénomènes naturels. 1 vol.

Mariano.

LA PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE EN ITALIE. 1 vol.

Faivre.

DE LA VARIABILITÉ DES ESPÈCES.

Letourneau.

PHYSIOLOGIE DES PASSIONS. 1 vol.

Stuart Mill.

AUGUSTE COMTE ET LA PHILOSOPHIE POSITIVE, trad. de l'angl. 1 vol.

Ernest Bersot.

LIBRE PHILOSOPHIE. 1 vol.

A. Réville.

HISTOIRE DU DOGME DE LA DIVINITÉ DE JÉSUS-CHRIST. 1 vol.

W. de Fonvielle.

L'ASTRONOMIE MODERNE. 1 vol

C. Coignet.

LA MORALE INDÉPENDANTE, 1 vol.

Chacun de ces ouvrages a été tiré au nombre de trente exemplaires sur papier vélin. Prix de chaque exemplaire. 10 fr.

FORMAT IN-8.

Volumes à 5 fr. et 7 fr. 50 c.

JULES BARNI. **La morale dans la démocratie.** 1 vol. 5 fr.

AGASSIZ. **De l'espèce et des classifications**, traduit de l'anglais par M. Vogeli. 1 vol. in-8. 5 fr.

STUART MILL. **La philosophie de Hamilton.** 1 fort vol. in-18. traduit de l'anglais par M. le docteur Cazelles. 10 fr.

BIBLIOTHÈQUE D'HISTOIRE CONTEMPORAINE

Volumes in-18, à 3 fr. 50 c.

CARLYLE. **Histoire de la Révolution française**, traduite de l'anglais par M. Élias Regnault. — Tome Ier : LA BASTILLE. — Tome II : LA CONSTITUTION. — Tome III et dernier : LA GUILLOTINE.

VICTOR MEUNIER. **Science et Démocratie.** 2 vol.

JULES BARNI. **Histoire des idées morales et politiques en France au XVIIIe siècle.** 2 vol.

AUGUSTE LAUGEL. **Les États-Unis pendant la guerre** (1861-1865). Souvenirs personnels. 1 vol.

DE ROCHAU. **Histoire de la Restauration**, traduite de l'allemand par M. Rosenwald. 1 vol.

EUG. VÉRON. **Histoire de la Prusse** depuis la mort de Frédéric II jusqu'à la bataille de Sadowa. 1 vol.

HILLEBRAND. **La Prusse contemporaine et ses institutions.** 1 vol.

EUG. DESPOIS. **Le Vandalisme révolutionnaire.** Fondations littéraires, scientifiques et artistiques de la Convention. 1 vol.

THACKERAY **Les quatre Georges**, traduit de l'anglais par M. Lefoyer, précédé d'une préface par M. Prévost-Paradol. 1 vol.

BAGEHOT **La constitution anglaise**, traduit de l'anglais. 1 vol.

EMILE MONTÉGUT. **Les Pays-Bas.** Impressions de voyage et d'art. 1 vol.

FORMAT IN-8.

SIR G. CORNEWALL LEWIS. **Histoire gouvernementale de l'Angleterre de 1770 jusqu'à 1830**, traduite de l'anglais et précédée de la Vie de l'auteur, par M. MERVOYER. 1 vol. 7 fr.

DE SYBEL. **Histoire de la Révolution française.** 3 vol. in-8, traduit de l'allemand (*sous presse*).

TAXILE DELORD. **Histoire du second empire**, 1848-1869. Tome I. 1 fort vol. in-8 de 700 pages. 7 fr.

ÉDITIONS ÉTRANGÈRES.

AUGUSTE LAUGEL. **The United States during the war.** 1 beau vol. in-8 relié. 7 shill. 6 d.

H. TAINE. **Italy** (Naples et Rome). 1 beau vol. in-8 relié. 7 sh. 6 d.

H. TAINE. **The physiology of art.** 1 vol. in-18, rel. 3 shil.

H. TAINE. **Philosophie der Kunst**, 1 vol. in-8. 1 thal.

PAUL JANET. **The materialism of present day**, translated by prof. Gustave MASSON, 1 vol. in-18, rel. 3 shil.

PAUL JANET. **Der Materialismus unserer Zeit**, übersetzt von Prof. Reichlin-Meldegg mit einem Vorwort von Prof. von Fichte, 1 vol. in-18. 1 thal.

OUVRAGES

De M. le professeur VÉRA

Professeur à l'Université de Naples.

INTRODUCTION

A LA

PHILOSOPHIE DE HÉGEL

1 vol. in-8, 1864, 2e édition.... 6 fr. 50

LOGIQUE DE HÉGEL

Traduite pour la première fois, et accompagnée d'une Introduction et d'un commentaire perpétuel.

2 volumes in-8............ 12 fr.

PHILOSOPHIE DE LA NATURE

DE HÉGEL

Traduite pour la première fois, et accompagnée d'une Introduction et d'un commentaire perpétuel.

3 volumes in-8. 1864-1866........ 25 fr.

Prix du tome II... 8 fr. 50.— Prix du tome III... 8 fr. 50

PHILOSOPHIE DE L'ESPRIT

DE HÉGEL

Traduite pour la première fois, et accompagnée d'une Introduction et d'un commentaire perpétuel.

1867. Tome Ier, 1 vol. in-8. 9 fr.

L'Hégélianisme et la Philosophie. 1 vol. in-18. 1861. 3 fr. 50
Mélanges philosophiques. 1 vol. in-8. 1862. 5 fr.
Essais de philosophie hégélienne (de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*). 1 vol. 2 fr. 50
Problème de la certitude. 1 vol. in-8. 3 fr. 50
Platonis, Aristotelis et Hegelii de medio termino doctrina. 1 vol. in-8. 1845. 1 fr. 50

REVUE DES COURS

Reproduisant, soit par la sténographie, soit au moyen d'analyses revisées par les professeurs, les principales leçons et conférences littéraires ou scientifiques faites à Paris, en province et à l'étranger.

Direction : MM. EUG. YUNG et ÉM. ALGLAVE.

LA REVUE DES COURS SE PUBLIE EN DEUX PARTIES SÉPARÉES.

REVUE DES COURS LITTÉRAIRES

DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

Collége de France, Sorbonne, Faculté de droit, École des Chartes, École des beaux-arts, cours de la Bibliothèque impériale, Facultés des départements, Universités allemandes, anglaises, suisses, italiennes, Sociétés savantes, etc.
Soirées littéraires de Paris et de la province. — Conférences libres.

REVUE DES COURS SCIENTIFIQUES

DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

Collége de France, Sorbonne, Faculté de médecine, Muséum d'histoire naturelle, École de pharmacie, Facultés des départements, Académie des sciences, Universités étrangères.
Soirées scientifiques de la Sorbonne. — Conférences libres.

Les deux revues paraissent le samedi de chaque semaine par livraisons de 32 à 40 colonnes in-4°.

Prix de chaque revue isolément.

	Six mois.	Un an.
Paris.................	8 fr.	15 fr.
Départements..........	10	18
Étranger..............	12	20

Prix des deux revues réunies.

Paris................	15 fr.	26 fr.
Départements..........	18	30
Étranger..............	20	35

L'abonnement part du 1er décembre et du 1er juin de chaque année.
La publication de ces deux revues a commencé le 1er décembre 1863.
Chaque année forme deux forts volumes in-4° de 800 à 900 pages.
Les cinq premières années (1864, 1865, 1866, 1867 et 1868) sont en vente, on peut se les procurer brochées ou reliées.

LES MÉTAMORPHOSES

LES MŒURS ET LES INSTINCTS

DES INSECTES

PAR

ÉMILE BLANCHARD

Membre de l'Institut, professeur au Muséum d'histoire naturelle.

Un magnifique volume grand in-8, avec 200 fig., dessinées d'après nature, intercalées dans le texte, et 40 planches hors texte.

Prix broché........... 30 fr.
Relié en demi-maroquin...... 35 fr.

La compétence universellement reconnue de l'auteur, et consacrée par tant de travaux importants, donne à cet ouvrage un cachet d'exactitude scientifique qui lui assure une place dans la bibliothèque de tous les savants.

Mais il a été rédigé en même temps de manière à être accessible aux gens du monde et à leur dévoiler les détails si intéressants et si curieux découverts par la science moderne sur la vie et les transformations pleines d'étrangeté de la classe d'animaux la plus nombreuse dans la nature. C'est l'histoire d'un monde à part se renouvelant sans cesse autour de nous, dans lequel on trouve aussi une vie publique et privée, des luttes, des passions, des révolutions, qui se mêle à notre existence à tout instant, et dont le travail lent, mais continu, produit des résultats prodigieux.

HISTOIRE

DU

SECOND EMPIRE

(1848-1869)

PAR

TAXILE DELORD

TOME PREMIER

1 volume grand in-8°

Prix : 7 francs.

Les Tomes II et III paraîtront à intervalles rapprochés.

ALAUX. **La religion progessive.** Étude philosophique sociale. 1869. 1 vol, in-18 3 fr. 50

L'Art et la vie. 1867. 2 vol. in-8. 7 fr.

BARNI (Jules). Voy. KANT.

BAUDRIMONT. **Théorie de la formation du globe terrestre** pendant la période qui a précédé l'apparition des êtres vivants. 1867, in-8. 2 fr. 50

BEAUSSIRE. **La liberté dans l'ordre intellectuel et moral,** études de droit naturel. 1866, 1 fort vol. in-8. 7 fr.

BÉRAUD (B. J.). **Atlas complet d'anatomie chirurgicale** topographique, pouvant servir de complément à tous les ouvrages d'anatomie chirurgicale, composé de 109 planches représentant plus de 200 figures dessinées d'après nature, par M. Bion, et avec texte explicatif. 1865, 1 fort vol. in-4.
Prix, figures noires, relié. 60 fr.
— figures coloriées, relié. 120 fr.

CL. BERNARD. **Leçons sur les propriétés des tissus vivants,** faites à la Sorbonne, publiées par M. Émile Alglave. 1866, 1 vol. in-8 avec 92 figures. 8 fr.

BOUCHARDAT. **Le travail,** son influence sur la santé (conférences faites aux ouvriers). 1863, 1 vol. in-18. 2 fr. 50

BOUCHARDAT et H. JUNOD. **L'Eau-de-vie et ses dangers,** conférences populaires. 1 vol. in-8. 1 fr.

BOUCHUT et DESPRÉS. **Dictionnaire de thérapeutique médicale et chirurgicale,** comprenant le résumé de la médecine et de la chirurgie, les indications thérapeutiques de chaque maladie, la médecine opératoire, la matière médicale, les eaux minérales et un choix de formules thérapeutiques. 1866, 1 vol. gr. in-8 de 1600 pages à deux colonnes, avec 900 figures intercalées dans le texte. 23 fr.

BRIERRE DE BOISMONT. **Des maladies mentales**. 1867, brochure in-8 extraite de la *Pathologie médicale* du professeur Requin. 2 fr.

BRIERRE DE BOISMONT. **Des hallucinations, ou Histoire raisonnée des apparitions,** des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnambulisme. 1862, 3e édition très-augmentée. 7 fr.

BRIERRE DE BOISMONT. **Du suicide et de la folie suicide.** 1865, 2e édition, 1 vol. in-8. 7 fr.

CASPER. **Traité pratique de médecine légale,** rédigé d'après des observations personnelles, par Jean-Louis Casper, professeur de médecine légale de la Faculté de médecine de Berlin ; traduit de l'allemand sous les yeux de l'auteur, par M. Gustave Germer Baillière. 1862. 2 vol. in-8. 12 fr.

— Atlas colorié se vendant séparément. 15 fr.

CHASERAY. **Conférences sur l'âme,** 1868, 1 vol. in-18. 1 50

CHASLES (PHILARÈTE). **Questions du temps et problèmes d'autrefois,** Pensées sur l'histoire, la vie sociale, la littérature. 1 vol. in-18, édition de luxe. 3 fr.

Conférences historiques de la Faculté de médecine faites pendant l'année 1865. (*Les Chirurgiens érudits,* par M. Verneuil. — *Gui de Chauliac*, par M. Follin. — *Celse*, par M. Broca. — *Wurtzius*, par M. Trélat. — *Rioland*, par M. Le Fort. — *Levret*, par M. Tarnier. — *Harvey*, par M. Béclard. — *Stahl*, par M. Lasègue. — *Jenner*, par M. Lorain. — *Jean de Vier et les Sorciers*, par M. Axenfeld. —*Laennec*, par M. Chauffard. — *Sylvius*, par M. Gubler.— *Stoll*, par M. Parrot.) 1 vol. in-8. 6 fr.

Sir G. CORNEWALL LEWIS. **Histoire gouvernementale de l'Angleterre**. Voy. page 3, *Bibliothèque d'histoire contemporaine.*

COQUEREL (Athanase). **Libres Études.** (Religion. — Critique. — Histoire.— Beaux-arts.— Voyages). 1868, 1 vol. in-8. 5 fr.

Sir G. CORNEWALL LEWIS. **Quelle est la meilleure forme de gouvernement?** Ouvrage traduit de l'anglais ; précédé d'une Étude sur la vie et les travaux de l'auteur, par M. Mervoyer, docteur ès lettres. 1867, 1 vol. in-8. 3 fr. 50

DELEUZE. **Instruction pratique sur le magnétisme animal,** précédée d'une Notice sur la vie de l'auteur. 1853. 1 vol. in-12. 3 fr. 50

DOLLFUS. **De la nature humaine**, 1868, 1 vol. in-8. 5 fr.

DOLLFUS. **Lettres philosophiques**. 1869, 1 vol. in-18. 3e édition. 3 fr. 50

DU POTET. **Manuel de l'étudiant magnétiseur,** nouvelle édition, 1868, 1 vol. in-18. 3 50

DU POTET. **Traité complet de magnétisme**, cours en douze leçons. 1856, 3e édition, 1 vol. de 634 pages. 7 fr.

DURAND (de Gros). **Essais de physiologie philosophique,** suivis d'une Étude sur la théorie de la méthode en général. 1866, 1 vol. in-8 de 620 pages. 8 fr.

ÉLIPHAS LÉVI. **Dogme et rituel de la haute magie.** 1861, 2e édit., 2 vol. in-8, avec 24 figures. 18 fr.

ÉLIPHAS LÉVI. **Histoire de la magie,** avec une exposition claire et précise de ses procédés, de ses rites et de ses mystères. 1860, 1 vol. in-8, avec 90 figures. 12 fr.

ÉLIPHAS LÉVI. **La Science des esprits,** révélation du dogme secret des Kabbalistes, esprit occulte de l'Évangile, appréciation des doctrines et des phénomènes spirites. 1865, 1 vol. in-8. 7 fr.

FAU. **Anatomie des formes du corps humain,** à l'usage des peintres et des sculpteurs. 1866, 1 vol. in-8 et atlas de 25 planches. 2e édition.
Prix, figures noires. 20 fr.
Prix, figures coloriées. 35 fr.

FERRON (de). **Théorie du progrès** (Histoire de l'idée du progrès. — Vico. — Herder. — Turgot. — Condorcet. — Saint-Simon. — Réfutation du césarisme). 1867, 2 vol. in-18. 7 fr.

GAVARRET. **Des images par réflexion et par réfraction.** 1867, 1 vol. in-18 de 190 pages avec 80 figures dans le texte. 3 fr. 50

GIRAUD-TEULON. **De l'œil,** notions élémentaires sur la fonction de la vue et de ses anomalies. 1867, 1 vol. in-18 avec figures. 2 fr.

GROVE. **De la corrélation des forces,** traduit de l'anglais par M. l'abbé Moigno, avec des notes par M. Seguin aîné. 1 vol. in-8. 7 fr. 50

HÉGEL. Voy. page 4.

HUMBOLDT (G. de). **Essai sur les limites de l'action de l'État,** traduit de l'allemand, et précédé d'une Étude sur la vie et les travaux de l'auteur, par M. Chrétien, docteur en droit. 1867, in-18. 3 fr. 50

ISSAURAT **Les alarmes d'un père de famille,** suscitées, expliquées, justifiées et confirmées par lesdits faits et gestes de Mgr Dupanloup et autres. 1868, in-8. 8 fr.

ISSAURAT. **Moments perdus de Pierre-Jean.** Observations pensées, rêveries, antipolitiques, antimorales, antiphilosophiques, antimétaphysiques, anti tout ce qu'on voudra. 1868, 1 vol. in-18. 3 fr. 50

KANT. **Éléments métaphysiques de la doctrine du droit,** suivis d'un Essai philosophique sur la paix perpétuelle, traduits de l'allemand par M. Jules Barni. 1854, 1 vol. in-8. 8 fr.

KANT. **Éléments métaphysiques de la doctrine de la vertu,** suivi d'un Traité de pédagogie, etc.; traduit de l'allemand par M. Jules Barni, avec une Introduction analytique. 1855, 1 vol. in-8. 8 fr.

LAFONTAINE. **Mémoires d'un magnétiseur.** 1866, 2 vol. in-8. 7 fr.
Avec le portrait de l'auteur. 8 fr.

LANGLOIS. **L'homme et la Révolution.** Huit études dédiées à P. J. Proudhon, 1867. 2 vol. in-18. 7 fr.

LE BERQUIER. **Le barreau moderne.** 1869. 1 vol. in-18. 3 fr. 50

LEYDIG. **Traité d'histologie comparée de l'homme et des animaux**, traduit de l'allemand par M. le docteur Lahillonne. 1 fort vol. in-8 avec 200 figures dans le texte. 1866. 15 fr.

LIEBIG. **Le développement des idées dans les sciences naturelles**, études philosophiques. In-8. 1 fr. 25

LITTRÉ. **Auguste Comte et Stuart Mill**, suivi de *Stuart Mill et la philosophie positive*, par M. G. Wyrouboff. 1867, in-8 de 86 pages. 2 fr.

LONGET. **Mouvement circulaire de la matière dans les trois règnes**, tableaux de physiologie, avec fig. coloriées. 1866. 7 fr.

LONGET. **Traité de hysiologie**, 1869, 3e édition. 3 vol. grand in-8. 34 fr.

LUBBOCK. **L'Homme avant l'histoire**, étudié d'après les monuments et les costumes retrouvés dans les différents pays de l'Europe, suivi d'une Description comparée des mœurs des sauvages modernes, traduit de l'anglais par M. Ed. Barbier, avec 156 figures intercalées dans le texte. 1867, 1 beau vol. in-8°, prix, broché. . . . . 15 fr.
Relié en demi-maroquin avec nerfs . . . . 18 fr.

MAREY. **Des mouvements dans les fonctions de la vie**, leçons faites au Collége de France. 1867, 1 vol. in-8, avec 150 figures dans le texte. 10 fr

MENIÈRE. **Études médicales sur les poëtes latins.** 1858, 1 vol. in-8. 6 fr.

MENIÈRE. **Cicéron médecin**, étude médico-littéraire. 1862, 1 vol. in-18. 4 fr. 50

MENIÈRE. **Les Consultations de madame de Sévigné**, étude médico-littéraire. 1864, 1 vol. in-8. 3 fr.

MERVOYER. **Étude sur l'association des idées.** 1864, 1 vol. in-8. 6 fr.

MILSAND. **Le Code et la liberté.** Liberté du mariage, liberté des testaments. 1865, in-8. 2 fr.

MIRON. **De la séparation du temporel et du spirituel.** 1866, in-8. 3 fr. 50

MORIN. **Du magnétisme et des sciences occultes.** 1860, 1 vol. in-8. 6 fr.

Notions d'anatomie et de physiologie générales.

TAULE. *Notions sur la nature et les propriétés de la matière organisée*. 1866. 3 fr. 50

ONIMUS. *De la théorie dynamique de la chaleur dans les sciences biologiques*. 1866. 3 fr.

CLÉMENCEAU. *De la génération des éléments anatomiques*, précédé d'une introduction par M. le prof. Robin. 1867, 1 vol. in-8. fr. 5

PILLON. **L'année philosophique**. Études critiques sur le mouvement des idées générales dans les divers ordres de connaissances, avec une introduction par M. Ch. Renouvier.

1[re] année, 1867. 1 vol. in-18 de 600 pages. 6 fr

2[e] année, 1868. 1 vol in-18. 6 fr.

POUGNET. **Hiérarchie et Décentralisation.** 1866, 1 vol. gr. in-8 de 160 pages. 3 fr.

Revue des Sociétés savantes, publiée sous les auspices du Ministre de l'instruction publique (partie scientifique), paraissant tous les mois par cahier de 4 à 5 feuilles. Prix de l'abonnement annuel. 9 fr.

RAMON DE LA SAGRA. **L'Âme**, démonstration de sa réalité déduite de l'étude des effets du chloroforme et du curare sur l'économie animale. 1868, 1 vol 2 fr. 50

ROBIN. **Journal de l'anatomie et de la physiologie** normales et pathologiques de l'homme et des animaux, dirigé par M. le professeur Ch. Robin (de l'Institut), paraissant tous les deux mois par livraison de 7 feuilles grand in-8, avec planches.

Prix de l'abonnement, pour la France. 20 fr.

— pour l'étranger. 24 fr.

SIÈREBOIS. **Autopsie de l'âme**, sa nature, ses modes, sa personnalité, sa durée. 1866. 1 vol. in-18. 2 fr. 50

SIÈREBOIS. **La Morale** fouillée dans ses fondements. Essai d'anthropodicée. 1867. 1 vol. in-8. 6 fr.

THULIÉ. **La folie et la loi.** 1867. 2[e] édit. 1 vol. in-8. 3 fr. 50

VIRCHOW. **Des trichines, à l'usage des médecins et des gens du monde**, traduit de l'allemand avec l'autorisation de l'auteur, par M. E. Onimus, élève des hôpitaux de Paris. 1864, in-8 de 55 pages et planche coloriée. 2 fr.

VULPIAN. **Leçons de physiologie générale et comparée du système nerveux**, faites au Muséum d'histoire naturelle, recueillies et rédigées par M. Ernest Brémond. 1 fort vol. in-8. Prix. 16 fr.

ZIMMERMANN. **De la solitude**, des causes qui en font naître le goût, de ses inconvénients, de ses avantages et de son influence sur les passions, l'imagination, l'esprit et le cœur ; traduit de l'allemand par M. Jourdan. Nouvelle édition. 1840, in-8. 3 fr. 50

LA

PHILOSOPHIE POSITIVE

Revue paraissant tous les deux mois par livraison de 10 feuilles

DIRIGÉE PAR

E. LITTRÉ et G. WYROUBOFF

PRIX DE L'ABONNEMENT :

PARIS.	DÉPARTEMENTS.	ÉTRANGER.
Six mois... 12 fr.	Six mois... 14 fr.	Six mois... 16 fr.
Un an..... 20	Un an..... 23	Un an..... 25

Prix de chaque numéro : 3 fr. 50. — Paraissant depuis le 1er juillet 1867.

LES

ASSOCIATIONS OUVRIÈRES

EN ANGLETERRE

(TRADES-UNIONS)

PAR

M. LE COMTE DE PARIS

1 vol. in-18..... .... 2 fr. 50

PARIS. — IMPRIMERIE DE E. MARTINET, RUE MIGNON, 2.



BIBLIOTHÈQUE D'HISTOIRE CONTEMPORAINE

Volumes in-18 à 3 fr. 50 c.

CARLYLE. **Histoire de la Révolution française**, traduit de l'anglais.

Tome I. — LA BASTILLE.

Tome II. — LA CONSTITUTION.

Tome III et dernier. — LA GUILLOTINE.

VICTOR MEUNIER. **Science et Démocratie**, 2 vol.

JULES BARNI. **Histoire des idées morales et politiques en France au XVIII[e] siècle**, 2 vol.

Tome I[er] (Introduction. — L'abbé de Saint-Pierre. — Montesquieu. — Voltaire).

Tome II (Jean-Jacques Rousseau. — Diderot. — D'Alembert).

AUGUSTE LAUGEL. **Les États-Unis pendant la guerre** (1861-1865). SOUVENIRS PERSONNELS. 1 vol.

DE ROCHAU. **Histoire de la Restauration**, traduite de l'allemand par M. Rosenwald. 1 vol.

EUG. VÉRON. **Histoire de la Prusse** depuis la mort de Frédéric II jusqu'à la bataille de Sadowa, 1 vol.

HILLEBRAND. **La Prusse contemporaine** et ses institutions, 1 vol.

EUG. DESPOIS. **Le Vandalisme révolutionnaire**. Fondations littéraires, scientifiques et artistiques de la Convention, 1 vol.

THACKERAY. **Les quatre Georges**, traduit de l'anglais, par M. Le Foyer, précédé d'une Préface par M. Prévost-Paradol, 1 vol.

BAGEHOT. **La Constitution anglaise**, traduit de l'anglais, 1 vol.

EM. MONTÉGUT. **Les Pays-Bas**, impressions de voyage et d'art, 1 vol.

FORMAT IN-8.

SIR G. CORNEWALL LEWIS (chancelier de l'échiquier sous le ministère Palmerston). **Histoire gouvernementale de l'Angleterre** depuis 1770 jusqu'à 1830, traduite de l'anglais et précédée de la vie de l'auteur par M. Mervoyer, 1 vol. 7 fr.

TAXILE DELORD. **Histoire du second Empire** (1848-1869). Tome I[er] (5[e] édition), 1 fort vol. in-8. 7 fr.

DE SYBEL (membre du parlement de l'Allemagne du Nord). **Histoire de l'Europe pendant la Révolution française**, t. I[er], 1 fort vol. in-8. 7 fr.

AUGUSTE LAUGEL. **L'Angleterre contemporaine**. (*Sous presse*.)

PARIS. — IMPRIMERIE DE E. MARTINET, RUE MIGNON, 2.





